



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Rosana da Silva Malafaia

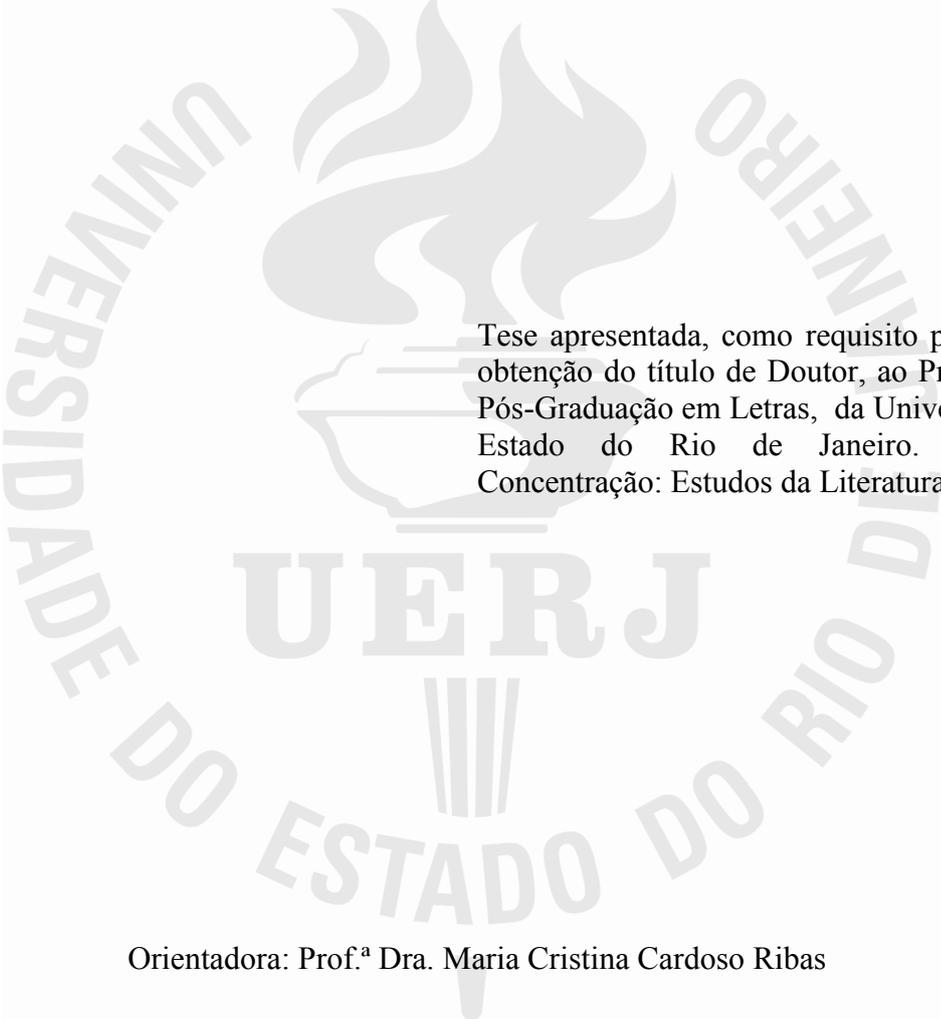
Múltiplas conexões: a presença intermediática do cordel no *Romance de Dom Pantero*, de Ariano Suassuna

Rio de Janeiro

2022

Rosana da Silva Malafaia

Múltiplas conexões: a presença intermediática do cordel no *Romance de Dom Pantero*, de Ariano Suassuna



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos da Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S939 Malafaia, Rosana da Silva.
Múltiplas conexões: a presença intermediática do cordel no Romance de Dom Pantero, de Ariano Suassuna / Rosana da Silva Malafaia. – 2022.
195 f. : il.

Orientadora: Maria Cristina Cardoso Ribas.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Suassuna, Ariano, 1927-2014 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Suassuna, Ariano, 1927-2014. O romance de Dom Pantero no palco dos pecadores – Teses. 3. Literatura de cordel brasileira - Teses. 4. Multimídia (Arte) – Teses. I. Ribas, Maria Cristina, 1959 -. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rosana da Silva Malafaia

Múltiplas conexões: a presença intermediática do cordel no *Romance de Dom Pantero*, de Ariano Suassuna

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos da Literatura.

Aprovada em 13 de abril de 2022.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Maria Isaura Rodrigues Pinto
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dra. Cristine Fickelscherer de Mattos
Universidade Mackenzie

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Ao mestre dos espetáculos populares,
Ariano Suassuna.
A todos os cantadores nordestinos.
À minha família,
a quem devo todo o carinho e cuidado.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido a vida.

À Nossa Senhora, minha mãe e intercessora.

À minha família, esposo e filho, por acreditar e confiar nos meus projetos.

À minha avó materna, Jovelina Bezerra (*in memoriam*), pernambucana arretada, vencedora dos duros percalços da vida em favor de filhos e netos.

Aos meus pais, por terem se dedicado à minha educação.

À minha irmã, Renata Malafaia, grande amiga e conselheira.

Às minhas amigas, Lidiane Costa e Fabiana Bomfim, pelos constantes incentivos.

Às incansáveis amigas do eterno grupo 5 – Andrea Gomes, Cristiane Melo, Luciana Frade, Raquel Moraes –, pelos anjos que são e por sempre me socorrerem nas horas do desespero.

À amiga Juliana Regoto, pelos seus valiosos conselhos.

A todos os amigos que, indiretamente, colaboraram na construção deste sonho.

Ao Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), pelo evento realizado em comemoração aos 50 anos do Movimento Armorial.

Aos professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), por tanto aprendizado desde a graduação.

A Prof.^a Dra. Maria Isaura Rodrigues-Pinto, pelos ensinamentos compartilhados a respeito da Literatura de Cordel.

Ao Prof. Dr. Alex Sandro Martoni, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação.

A todos os professores da banca examinadora, pelas preciosas reflexões, carinho e cuidado na leitura desta tese.

E, de um modo muito especial, à Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas, minha estimada orientadora, que um dia ousou dar asas ao meu sonho, minha eterna gratidão.

Só lhe pertence o que por você for decifrado.

Ariano Suassuna

RESUMO

MALAFAIA, Rosana da Silva. *Múltiplas conexões: a presença intermediática do cordel no Romance de Dom Pantero*, de Ariano Suassuna. 2022. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A Literatura de Cordel carece de estudos sistemáticos à altura de seu teor artístico e literário. Para modificar essa situação e conceder maior visibilidade a esta poética, optou-se por estudar um autor e defensor da cultura nordestina que elaborou diversas produções artísticas a partir de uma literatura estigmatizada nos compêndios literários e na historiografia literária: Ariano Suassuna. O autor arquitetou a sua obra a partir da cultura popular nordestina, mas foi no hibridismo composicional da Literatura de Cordel, com suas múltiplas referências e combinações, que encontrou temas, histórias, personagens que lhe deram a base para elaborar um projeto artístico-literário singular. Em sua última produção literária, *O Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, pôde-se comprovar a intimidade do autor com o cordel. Nesse romance, o autor criou uma narrativa cordelística, deixando rastros que permitem ao leitor visualizar a materialidade oral, escrita e visual que se enredam nesta tessitura. Por estes vieses, estudou-se a construção intermediática do romance a partir das mídias que o compõem: as iluminuras, gravuras, a sonoridade rítmica e musical, toda uma composição heteróclita que demanda leituras palimpsésticas. Para percorrer esse caminho complexo e por vezes enigmático, foram consultados alguns teóricos como Câmara Cascudo (2006, 2005) com suas abordagens sobre folclore e poesia popular, assim como de produções artísticas realizadas pelos indígenas e africanos antes mesmo da colonização; Isaura Rodrigues-Pinto (2015, 2013, 2001) para a compreensão das memórias e interações culturais registradas no cordel brasileiro; Walter Benjamin (1985, 2015) destacando o valor do narrador de tradição oral e também a atualização das artes quando estas passam a ser reproduzidas; Paul Zumthor (1983, 2014, 2005), com teorias relacionadas à voz e aos aspectos da *performance* de um texto vocalizado e/ou escrito; Müller (2012), comprovando o viés midiático da Literatura de Cordel e do romance em análise; Clüver (2007), ressignificando as artes como mídias e analisando as inter-relações causadas entre essas mídias na tessitura do texto; Rajewsky (2012), apresentando as subcategorias das mídias e permitindo visualizar o cordel no romance; Ribas (2017, 2018) abordando os estudos intermediáticos como uma metodologia de análise para o romance; Martoni (2018, 2020) e Gumbrecht (2010) colaborando na observação dos efeitos de presença causada pela inserção de determinadas mídias na narrativa e, por fim, alguns pesquisadores que ajudaram a compreender a poética armorial e o multiverso suassuniano como Vassalo (1993), Simões (2016), Santos (2009) e Rodrigues (2015). Concluiu-se que a materialidade do cordel e sua reverberação no romance suassuniano, agregam sentidos múltiplos, além de interferir na sua configuração material, conteudística e no modo de lê-la. *O Romance de Dom Pantero* é, pois, uma obra que estimula a visibilidade da Literatura de Cordel e demanda abordagens intermediáticas.

Palavras-chave: Literatura de Cordel. *Romance de Dom Pantero*. Ariano Suassuna
Intermedialidade

ABSTRACT

MALAFAIA, Rosana da Silva. *Multiple connections: the intermedial presence of cordel in the Romance de Dom Pantero*, by Ariano Suassuna. 2022. 195 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Cordel Literature lacks systematic studies to match its artistic and literary content. In order to change this situation and give greater visibility to this poetics, it was decided to study an author and defender of Northeastern culture who produced several artistic productions from a stigmatized literature in literary compendia and literary historiography: Ariano Suassuna. The author designed his work from the popular Northeastern culture, but it was in the compositional hybridism of Cordel Literature, with its multiple references and combinations, that he found themes, stories, characters that gave him the basis to elaborate a singular artistic-literary project. In his last literary production, *O Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, it was possible to verify the author's intimacy with cordel. In this novel, the author created a cordelistic narrative, leaving traces that allow the reader to visualize the oral, written and visual materiality that are entangled in this fabric. For these biases, the intermedial construction of the novel was studied from the media that compose it: the illuminations, engravings, the rhythmic and musical sonority, an entire heteroclite composition that demands palimpsestic readings. To follow this complex and sometimes enigmatic path, some theorists such as Câmara Cascudo (2006, 2005) were consulted with their approaches to folklore and popular poetry, as well as artistic productions carried out by indigenous and Africans even before colonization; Isaura Rodrigues-Pinto (2015, 2013, 2001) to understand the memories and cultural interactions recorded in the Brazilian cordel; Walter Benjamin (1985, 2015) highlighting the value of the narrator of oral tradition and also the updating of the arts when they start to be reproduced; Paul Zumthor (1983, 2014, 2005), with theories related to voice and performance aspects of a vocalized and/or written text; Müller (2012), proving the media bias of Cordel Literature and the novel under analysis; Clüver (2007), resignifying the arts as media and analyzing the interrelationships caused between these media in the fabric of the text; Rajewsky (2012), presenting the subcategorizations of the media and allowing the visualization of the cordel in the novel; Ribas (2017, 2018) approaching intermedia studies as an analysis methodology for the novel; Martoni (2018, 2020) and Gumbrecht (2010) collaborating in the observation of the effects of presence caused by the insertion of certain media in the narrative and, finally, some researchers who helped to understand the armorial poetics and the Suassunian multiverse such as Vassalo (1993), Simões (2016), Santos (2009) and Rodrigues (2015). It was concluded that the materiality of the cordel and its reverberation in the Suassunian novel add multiple meanings, in addition to interfering in its material and content configuration and in the way of reading it. The *Romance de Dom Pantero* is, therefore, a work that stimulates the visibility of Cordel Literature and demands intermedial approaches.

Keywords: Cordel Literature. *Romance by Dom Pantero*. Ariano Suassuna. Intermediality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem da Pedra do Ingá	45
Figura 2 - Releitura da Pedra do Ingá.....	46
Figura 3 - Desenhos da Pedra do Ingá.....	47
Figura 4 - Iluminogravura A tigre negra	48
Figura 5 - Capa de folhetos	50
Figura 6 - Capa do romance	64
Figura 7 - Representação da Pedra do Ingá.....	65
Figura 8 - Desenhos da Pedra do Ingá e da Pintura rupestre.....	65
Figura 9 - Estilogravura.....	66
Figura 10 - Mapa com a localização da cidade de Taperoá.....	83
Figura 11 - Ilustração do cálice sagrado.....	87
Figura 12 - Partitura da toada da Cantiga do Valente Vilela.....	111
Figura 13 - Imagem do Prelúdio no romance.....	112
Figura 14 - Xilogravura da performance do folheteiro.....	128
Figura 15 - Capas do romance.....	134
Figura 16 - Capa da caixa de livro litúrgico	135
Figura 17 - Capa cega de folheto.....	136
Figura 18 - Capa de folheto com retrato.....	137
Figura 19 - Xilogravura Romeu Montéquio e Julieta Capuleto	139
Figura 20 - Xilogravura o Bem contra o Mal.....	140
Figura 21 - Xilogravura Julieta e Romeu	141
Figura 22 - Xilogravura a Morte de Julieta	142
Figura 23 - Xilogravura Morte de Romeu.....	142
Figura 24 - Estilogravuras nas capas dos capítulos	144
Figura 25 - Ilustração da Pedra do Ingá.....	146
Figura 26 - Imagem do livro aberto.....	147
Figura 27 - Imagens detalhadas da Pedra do Ingá.....	148
Figura 28 - Desenhos das inscrições da Pedra do Ingá e da arte rupestre.....	149
Figura 29 - Imagens detalhadas da Pintura Rupestre	149
Figura 30 - Desenhos das pinturas rupestres	150
Figura 31 - Retrato de Suassuna produzindo suas obras	150
Figura 32 - Iluminura do Romance do Rei Arthur	152
Figura 33 - Iluminogravura <i>A Acauhan – A Malhada da Onça</i>	153
Figura 34 - Iluminogravura O campo	154
Figura 35 - Página do Apocalipse de Lovrão	155
Figura 36 - Página do Romance de Dom Pantero	156
Figura 37 - Tipografia Armorial.....	157
Figura 38 - Trecho com escrita da tipografia armorial.....	157
Figura 39 - Tipografia do romance.....	158
Figura 40 - Página do romance com nota explicativa	159
Figura 41 - Ferro-de-marcas dos Suassunas	160
Figura 42 - Alfabeto sertanejo.....	161
Figura 43 - Imagem ilustrativa do uso dos ferros de marcar.....	162
Figura 44 - Cantiga do Vilela adaptada.....	167

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	18
1	ARIANO SUASSUNA E SUA RELAÇÃO COM O ROMANCEIRO POPULAR NORDESTINO	30
1.1	Suassuna e a Literatura de Cordel	31
1.2	Suassuna e sua relação com a escrita palimpséstica do cordel	34
1.2.1	<u>Antecedentes e aspectos da Literatura de Cordel</u>	34
1.2.2	<u>Vestígios lítero-culturais indígenas e africanos do cordel no romance</u>	37
1.2.3	<u>Referências e combinações artístico-midiáticas no cordel</u>	48
1.3	Cordel e a obra suassuniana: escritas em “língua vulgar”	53
2	UMA VISÃO PANORÂMICA DO ROMANCE DE DOM PANTERO NO PALCO DOS PECADORES	58
2.1	Decifrando o enredo	58
2.2	Composição intermediária do romance	62
3	TRÍADE ARTÍSTICO-LITERÁRIA: A ARTE MEDIEVAL, O CORDEL E O ROMANCE DE DOM PANTERO	71
3.1	A relação da Literatura de Cordel com a Arte Medieval	74
3.1.1	<u>O reino encantado dos cantadores</u>	76
3.2	A relação do <i>Romance de Dom Pantero</i> com a Literatura de Cordel ...	80
3.2.1	<u>O reino encantado de Suassuna no <i>Romance de Dom Pantero</i></u>	81
3.2.1.1	O cavaleiro-andante ou o cavaleiro medieval em Dom Pantero	85
3.2.1.2	Uma recriação do realismo grotesco medieval	87
4	O CORDEL E O ROMANCE: ENTRELAÇAMENTOS INTERMIDIÁTICOS	91
4.1	A escrita	91
4.1.1	<u>O título e a temática</u>	92

4.1.1.1	Títulos	92
4.1.1.2	Temáticas	93
4.1.1.2.1	Histórias de anti-heróis e luta pela justiça	96
4.1.1.2.2	Acontecimento trágico	98
4.1.1.2.3	Temática fescenina e de cunho metamórfico	100
4.1.1.2.4	Temática religiosa	103
4.1.1.2.5	Temática pícara	106
4.1.2	<u>Aspectos composicionais do cordel e sua reverberação no romance</u>	110
4.1.2.1	À moda da cantoria	110
4.1.2.2	Uma advertência ao estilo do cordel	113
4.1.2.3	A presença do cantador	113
4.1.2.4	Uma história puxa outra: desvios da memória	115
4.1.2.5	As epígrafes: introduções	117
4.1.2.6	Uma obra, um folheto ou vários folhetos em uma obra	118
4.1.2.7	À maneira dos folhetins	120
4.1.3	<u>O narrador</u>	121
4.1.3.1	Dom Pantero: um narrador de tradição oral	122
4.2	A voz	125
4.2.1	<u>A performance: voz, corpo e música</u>	126
4.3	A imagem	132
4.3.1	<u>As artes plásticas: xilogravura, estilogravura, iluminogravura</u>	132
4.3.1.1	O percurso da xilogravura	135
4.3.1.2	A presença das xilogravuras no romance	138
4.3.1.3	A arte rupestre e as imagens em estilogravuras	145
4.3.1.4	A presença das iluminogravuras no romance	151

4.3.2	<u>Os tipos gráficos: o alfabeto sertanejo</u>	156
5	PARA ALÉM DOS SENTIDOS: A CANTIGA DO VILELA, EFEITOS DE PRESENÇA EM DOM PANTERO	163
6	O ROMANCE DE DOM PANTERO: UMA NOVA ABORDAGEM DE LEITURA PARA OS ESTUDOS LITERÁRIOS BRASILEIROS.	170
	CONCLUSÃO	177
	REFERÊNCIAS	181
	ANEXO A – Movimento Armorial: 50 anos	190
	ANEXO B – Manuscritos do romance	191
	ANEXO C – Manuscrito do romance e seu processo de confecção	192
	ANEXO D – Construção da Ilumiara Jaúna	193
	ANEXO E – Mural intermediático: cordel, música e Ilumiara Jaúna	194
	ANEXO F – Pintura de Ariano Suassuna	195

UM MOTE PARA UMA GLOSA: COMO TUDO COMEÇOU...

A centelha para esta pesquisa surgiu há alguns anos.

Diante de alunos desmotivados, de um poder público que não investe como deveria na educação, de um conteúdo pouco compreendido e de uma professora que não queria ficar alheia ao conhecimento literário e cultural de seus alunos, deu-se início à vontade de aprofundar os estudos de uma literatura híbrida e reconfigurada em solos brasileiros: o Cordel. Se por um lado a rede de significações da Literatura de Cordel contribui para o enriquecimento da nossa cultura, por outro traz à cena literária brasileira um vasto aprendizado sobre a nossa genealogia literária. A Literatura de Cordel pode ser considerada uma expressão – na historiografia literária brasileira – da miscigenação constitutiva de nosso povo e de seu fazer literário, cultural e artístico.

O interesse pelo estudo mais profundo dessa literatura não aconteceu pelo viés de um resgate familiar, como muitos pesquisadores experimentam. Muitos deles cresceram ouvindo histórias em versos, como foi o caso de Sílvio Romero e do próprio Ariano Suassuna; outros, como descendentes de pais nordestinos que legaram aos filhos essa bagagem cultural e tornaram-se cordelistas, como foi o caso de Patativa do Assaré, Leandro Gomes de Barros e Arievaldo Viana. Na minha história, modestamente, o estímulo pelo estudo dessa literatura aconteceu dentro do ambiente escolar, no momento em que percebi a dificuldade para encontrar materiais acessíveis aos alunos e que, ao mesmo tempo, contemplassem uma abordagem artística e literária desses textos. Na verdade, são os estigmas “baixa literatura”, “simplória”, “improvisada” e “tosca” que me indignaram. Majoritariamente excluída do currículo escolar e tida por parte da crítica como produção “exótica” – o que mantém o preconceito com sinal falsamente positivo –, a intenção de não deixar essa parte da literatura alijada do ensino da Literatura Brasileira mostrou-se latente na minha experiência de pesquisadora e docente. A proposta se deu no contrafluxo dos estudos: apresentar uma literatura não como marginalizada, mas forte e resistente para enriquecer o currículo da Educação Básica e, conseqüentemente, mostrar a importância dessa arte literária para a Literatura Brasileira e seus estudos.

O primeiro contato com a Literatura de Cordel ocorreu dentro de uma sala de aula. Sou professora da Rede Estadual de Ensino do Rio de Janeiro, no município de São Gonçalo. No ano de 2015, deparei-me com uma ementa na qual a Literatura de Cordel era um dos conteúdos a serem abordados. Muitas dificuldades foram encontradas ao recolher materiais

com propostas adequadas à produção. Os livros didáticos, e até mesmo alguns documentos oficiais, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), não a incluíam de maneira regular e satisfatória, de forma a se realizar um efetivo trabalho em sala de aula. Havia discordâncias quanto à consideração desse gênero como literatura, agravado por ainda apresentar estilos específicos e/ou subgêneros alocados em um enquadre pejorativo, como é o caso da peleja – embate oral entre dois cantadores.

A partir desse cenário, o trabalho em sala de aula era consideravelmente vago. Ao entrar para o Mestrado Profissional em Letras (Profletras), na Faculdade de Formação de Professores (FFP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), senti o desejo de pesquisar de maneira mais sistemática essa produção literária e de verificar como ela poderia tanto estar presente na cena da Literatura Brasileira, quanto contribuir para o aprendizado em sala de aula. Como docente no CIEP 122, Professora Ermezinda Dionísio Necco, e com todas as dificuldades encontradas na rede pública estadual de ensino do Rio de Janeiro – falta de infraestrutura, insegurança, indisciplina, desinteresse –, um trabalho destacando a Literatura de Cordel e a ilustração como fontes de incentivo à leitura, estimulando a construção de sentidos e a produção textual dos alunos, foi desenvolvido como experiência e tornou-se um projeto.

Ao buscar material para fundamentar a pesquisa do Mestrado, colegas de profissão se mobilizaram. Sabendo dos estudos que estavam sendo desenvolvidos, presentearam-me com alguns folhetos de cordel. Uma dessas relíquias veio por meio de uma colega muito querida. Ela contou que uma escola estava descartando transposições em cordel de *Romeu e Julieta* (2011), de Sebastião Marinho; *A megera domada* (2010), de Marco Haurélio; *Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda* (2011), de Cícero Pedro de Assis; *A cartomante* (2012), de Antônio Barreto, dentre outros. A angústia foi grande em relação à atitude desses educadores. Um trabalho, apoiado em sequências didáticas, vinha sendo desenvolvido. Enquanto essas atividades encantavam os alunos aula após aula em uma escola, em outra, vizinha, tais exemplares eram desprezados. Ao encerrar as propostas de intervenção com os alunos, senti a necessidade de pesquisar com mais afinco esses textos, ficando constatada a ausência em muitos livros didáticos da Educação Básica, inclusive na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), de um estudo que mergulhasse na complexidade da produção literária cordelística.

A partir desse fato, comecei uma procura mais detalhada dessas obras e a descoberta de um universo literário-imagético presente nesses versos. Durante os quatro anos de pesquisa realizada em sala de aula, dentre as contribuições trazidas pelo estudo desse gênero literário, observei que a motivação na leitura dos cordéis está presente nos “causos” contados pelos

poetas, no resgate da memória, na resistência da literatura oral, na interação do narrador/contador com o leitor/ouvinte/espectador e na composição formal dos seus versos, podendo verificar também ser essa literatura mais significativa em termos literários do que aparenta.

Assim, iniciei uma pesquisa em relação ao Ensino Médio. Observei que o Cordel não é uma literatura estudada com regularidade nessa etapa da Educação Básica. Ensinamos as cantigas trovadorescas com todas as suas particularidades, abordamos os aspectos da Segunda Fase Modernista com autores voltados para o regionalismo, mas não fazemos referência alguma à nossa literatura de tradição oral e escrita: a Literatura de Cordel.

O Cordel nordestino possui laços consanguíneos com as cantigas trovadorescas europeias, trazendo o medievalismo para dentro de solos brasileiros – inclusive a presença dos clássicos de cavalaria medievais e renascentistas de língua espanhola produzidos em Al-Andalus, região da Península Ibérica no período da ocupação árabe. Ele evoca também a tradição oral dos africanos e dos indígenas com suas repetições, sonoridade, ritmo de percussões e batidas dos pés. Ao mesmo tempo em que narra feitos heroicos e fantásticos, atua como crônica literária, mostrando a resistência cultural de um povo à margem de uma sociedade que tentava esconder a dura realidade do sertanejo. Enfim, uma literatura híbrida com expressivo valor literário, artístico e cultural.

Neste caminho, aventurei-me em um projeto de pesquisa para o Doutorado. De início, as críticas relacionadas ao meu objeto de investigação, o cordel, não foram favoráveis. Uma delas, feita por um professor universitário, afirmava que estes gêneros textuais não apresentavam reflexões, qualquer pessoa poderia escrevê-los, bastaria aplicar a técnica e que, por conta disso, seria difícil encontrar um lugar, nos estudos literários brasileiros, para “esse tipo” de literatura. Mesmo depois desta fala, quando fui assistir a uma aula-espetáculo¹ de Ariano Suassuna, aquela centelha antiga foi alimentada por suas palavras, incendiando ainda mais a minha vontade de estudar o Cordel.

Em sua aula-espetáculo, Suassuna citou uma distinção realizada por Machado de Assis entre o Brasil “oficial” e o Brasil “real”, indispensável para entender o processo histórico brasileiro. Segundo Suassuna, Machado de Assis criticava atos do “nosso mau governo e coisas da nossa má política” (SUASSUNA, 2008, p. 230). Mostrava-se “ácido e amargo com uns e outros” (idem, p. 230) e depois explicava que não era desprezo pelo que é nosso, não era desdém pelo seu país. Para Machado, “o país real, esse era bom, revelava os melhores

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zv0MOZJ0vxA>. Acesso em: 23 jan. 2020.

instintos, mas o país oficial, esse era caricato e burlesco” (MACHADO apud SUASSUNA, 2008, p. 230).² Após relembrar tais palavras, Suassuna explicou que o Brasil tem a dimensão de um continente e, por conta disso, é um país que apresenta manifestações culturais diversificadas. Em cada região temos a existência daqueles “dois” Brasis: um oficial e outro real. De acordo com Ariano Suassuna, o Brasil “real” é representado pelo povo com sua cultura, suas formas de expressão, seus pensamentos; o Brasil “oficial” somos nós, letrados, atuantes nas academias. Esse Brasil “oficial” precisa dar voz ao Brasil “real”. Ainda em sua exposição, Suassuna reafirmou meus pensamentos: dar visibilidade ao Brasil “real”, torná-lo conhecido, tem que partir do interesse do Brasil “oficial”.

Imbuída de certa ousadia e acreditando, acima de tudo, na vivência experienciada em sala de aula, arrisquei-me em um projeto de doutoramento. O meu laboratório – sala de aula – mostrava uma outra realidade. Encontrei uma professora esperançosa, do verbo *esperançar* do nosso mestre Paulo Freire, que acreditou na minha pesquisa. Ao comentar com a Professora Maria Cristina Cardoso Ribas, minha orientadora, sobre minhas ideias, ela prontamente me sacudiu com indagações que me levaram a caminhos completamente diferentes daquela visão estereotipada ainda em circulação. A partir de nossas conversas, conheci o seu projeto de pesquisa no Prociência, “Discussões e releituras de literatura na contemporaneidade: a transposição midiática”. Explicou-me sobre os estudos intermediáticos e interartes; disse-me para guardar as críticas escutadas e que estas serviriam para impulsionar meus estudos. Àquela altura, esse encontro representou para mim uma parceria e um companheirismo inéditos na minha vida acadêmica.

Foi então que decidi pesquisar a Literatura de Cordel não apenas como gênero textual, mas como uma literatura com um potencial significativo de conhecimentos culturais e artísticos. Buscando referências para embasar minha pesquisa, assisti a um evento no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), no ano de 2020, uma homenagem aos 50 anos do Movimento Armorial – grupo de artistas da região Nordeste que idealizaram criar uma arte erudita a partir dos elementos populares – “10ª Interculturalidades: 50 anos do movimento armorial”.³ Comentei com a minha orientadora sobre o evento e quanto

² Cf. “Comentários da semana”, de Machado de Assis. Publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1861. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938.

³ Está em andamento, de 30 março a 27 de junho de 2022, a Mostra “Movimento Armorial 50 anos”, sob curadoria de Denise Mattar, no segundo andar do Centro Cultural Banco do Brasil, com obras de Ariano Suassuna, Francisco Brennand (1927-2019), Antônio Carlos Nóbrega, Gilvan Samico (1928-2013) e Aluísio Braga, com obras que ainda não tinham saído de Recife. Conjuntamente, a curadoria de Antônio Madureira, responsável pela sonoridade armorial e o poeta, professor e ficcionista Carlos Newton, que coordena um ciclo de

aprendizado estava construindo com ele. Ela, então, percebendo o meu entusiasmo, perguntou se eu não gostaria de pesquisar sobre a obra de Ariano Suassuna, uma vez que eu já vinha estudando sobre o autor paraibano, o Cordel e a cultura popular. Foi a partir dessa sugestão que adentrei “oficialmente” no multiverso suassuniano e compreendi, com os trabalhos realizados por esse autor, que a Literatura de Cordel é um mosaico intermediário e transcultural, necessitando ser estudada a partir de seu potencial múltiplo. O Cordel é uma composição heteróclita riquíssima e precisa ser olhada como tal.

Dentro desta perspectiva, o projeto literário de Suassuna unia toda aquela minha vontade de dar voz à cultura popular, de dar visibilidade ao cordel, de demonstrar o impacto social proporcionado por essa literatura quando a incluímos, de maneira sistemática e coerente a partir da sua ancestralidade, dentro da educação e do cenário dos estudos literários. A Literatura Brasileira Contemporânea precisa se apropriar da Literatura de Cordel e de outras expressões artísticas, indiscriminadamente, para alcançar outras possibilidades de produção leitura e pesquisa.

Hoje estou aqui me apaixonando cada vez mais pelo projeto literário de Suassuna – compreendendo a sua obra como um diferencial para os estudos literários brasileiros, pois traz à tona para a literatura experiências de outras abordagens que não referenciam somente o cânone – e pela Literatura de Cordel, especialmente. Suassuna, em sua obra, aloca e restitui vozes silenciadas da nossa sociedade, tangencia as artes indígenas, africanas e as dos poetas populares, demonstrando como essas produções possuem potencial literário para compor a rede constitutiva da nossa Literatura Brasileira. Ao mesmo tempo em que a paixão me tomou, tive especial atenção para que esse envolvimento não se traduzisse em uma leitura sentimental ou projetiva que, se por um lado me estimulou, por outro poderia reduzir o meu campo de visão na pesquisa. Assim, eu perderia o afastamento crítico que o trabalho do pesquisador demanda, dispersando o meu foco nas análises do romance de Ariano.

Ao permitir o diálogo entre diversas artes e mídias, é possível, na tessitura da obra suassuniana, despertar no discente reflexões que transcendem a escritura e, assim, o docente poderá contribuir por um lado com a formação de cidadãos conhecedores de uma cultura alijada, inúmeras vezes, dos estudos tradicionais; de cidadãos críticos, por outro, pois poderão contrapor a história apresentada nos livros com a história vivida e experienciada pelo povo sertanejo; de cidadãos que poderão compreender a importância da tradição oral, da memória, e sua materialização nos folhetos que atravessam o sertão, espalhando cantorias; de cidadãos

conhecedores de que as expressões artísticas devem estar ao alcance de todos, uma vez que, de maneira erudita ou popular, a arte está a serviço da união, não da segregação e, por fim, de cidadãos que compreenderão o fascínio gerado por essas literaturas – indígena, africana, cordel –, ao acionar no leitor o poder da imaginação e de conhecimento de mundo.

INTRODUÇÃO

*Ver é trabalho, depende de onde se olha,
de como se olha, de como o que é visto pode ser
e pode não ser aquilo que se vê, que outros enxergam
diferente, que há uma dobra entre o visto e o visível,
que ver com os olhos “que esta terra há de comer”
não é garantia de verdade, enfim...
que o mais certo para ler seria errar.*
(RIBAS, 2018, p. 228)

*E assim foi andando, cada vez mais surpreendida
do que via, porque todas as coisas, no momento
em que chegava perto, viravam árvores
instantaneamente.*
(CARROLL, 2014, p. 63)

Tomando as palavras de Cléo Busatto, “o contador de histórias cria imagens no ar materializando o verbo e transformando-se ele próprio nesta matéria fluida que é a palavra” (BUSATTO, 2011, p. 9), o ato de ler e/ou ouvir é também um ato de ver. Essas três ações verbais se relacionam intimamente com dois dos cinco sentidos humanos: audição e visão. Esses tendem a promover na mente humana diversas percepções, uma delas é acionar a imaginação. Derivada do latim *imaginari* – formar uma imagem mental de algo –, imaginar pressupõe ver, tornar visível na mente as imagens produzidas pela leitura e/ou escuta – ações relacionadas a uma leitura sinestésica⁴. Outra percepção é enxergar outras camadas dos signos gráficos, leituras que em um primeiro plano não podem ser vistas. Somente um olhar atento e despido – ou pelo menos consciente – dos estigmas pode desvendar, traduzir e recriar as diversas imagens produzidas por um texto. Assim sendo, esses vocábulos direcionaram as reflexões propostas nessa pesquisa: tanto a Literatura de Cordel quanto o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* (2017), de Ariano Suassuna, provocam no leitor/ouvinte percepções para além da decodificação dos sons e sinais gráficos. Esses dois códigos entrelaçados se movimentam na mente leitora, produzindo conexões múltiplas, levando o leitor/ouvinte a não somente ler e/ou escutar, mas também a ver através da imaginação.

A proposta principal dessa pesquisa foi verificar como o escritor, poeta e artista plástico Ariano Suassuna engendrou o romance, tomando o cordel como um dos fios que ajudaram a tecer a narrativa. Sabe-se que Suassuna sempre teve um apreço enorme pelo

⁴ A expressão tem sido vivamente falada pela professora Ribas em suas aulas, modalidade que faz parte de sua proposta atual na pesquisa e será publicada ainda neste ano de 2022.

Romanceiro Popular Nordestino⁵. O autor nunca escondeu de seus leitores as interferências das manifestações populares nordestinas em suas obras. Personagens, histórias e dramatizações desse ambiente sertanejo são sempre referenciadas em suas produções pela perspectiva da intertextualidade e, no entanto, até o momento, ainda não se investigou o modo como o autor se apropriou da composição intermediária do cordel em suas criações.

Com o pensamento voltado para esse novo modelo de construção narrativa, iniciou-se um levantamento das produções artísticas do autor. Infelizmente, ficou constatado que diversas obras foram publicadas com um número restrito de tiragem – o alfabeto sertanejo, as iluminogravuras, por exemplo. Outras deixaram de ser publicadas, como *O Rei Degolado – Ao Sol da Onça Caetana* que, segundo Carlos Newton Júnior, não passou da primeira edição de 1977. No entanto, após o “encantamento” do autor, a família Suassuna, em 2016, assinou contrato para edição de toda a sua obra com a editora Nova Fronteira, permitindo assim os leitores e apreciadores das obras de Suassuna a voltarem a ter contato com suas produções. Foi por meio dessa decisão da família do escritor que, no início do ano de 2020, publicou-se o *Sedutor do Sertão*, romance inédito escrito em 1966 com o intuito de ser um roteiro para a produção de um filme. E, em 2021, uma edição especial do *Romance da Pedra do Reino*, contendo um caderno de textos e imagens com obras do autor, foi publicada, permitindo o acesso, ainda que restrito, a algumas de suas obras não divulgadas.

Cabe ressaltar que essa pesquisa iniciou no ano de 2019. Por uma feliz coincidência, no ano seguinte, o Movimento Armorial completaria 50 anos de criação. Esse “aniversário” de meio século alavancou diversas homenagens ao idealizador do movimento, como também (re)mexeu a memória de muitos pesquisadores para o fato de se resgatar a poética armorial. Conforme já mencionado, em outubro de 2020, o Centro de Artes da UFF promoveu o evento comemorativo do Movimento Armorial. Nessa produção, diversos aspectos da poética armorial foram discutidos, tais como a poética armorial com apresentação de dança, teatro, música, exposição e conferências. Foi assistindo a esse evento que se percebeu a vontade para compartilhar a voz da cultura popular nordestina não sendo algo isolado dessa pesquisa. Em uma semana de comemoração, muito aprendizado foi construído, direcionando o olhar desse estudo para o mosaico composicional chamado *Romance de Dom Pantero*.

De posse da narrativa, após uma primeira leitura, observou-se que o texto construído pelo autor não era um romance convencional e o mesmo não fazia somente referências

⁵ “É uma literatura oral que foi transplantada para o mundo da literatura escrita. [...] Alguns romances, conhecidos em Portugal muito antes do Brasil ser descoberto, foram transformados em folhetos de cordel” (TAVARES, 2005, p. 99).

intertextuais à Literatura de Cordel – mediante leitura imersiva e repetida, oferecia muito mais ao leitor. Suassuna apresenta um tipo particular de transculturalidade: produz aproximações espaço-temporal em dupla-chave de leitura. Pelo viés temporal traz o medievo para a contemporaneidade; pelo espacial, transporta a Europa para o Novo Mundo. A construção de sentidos do texto era ininterrupta e não cessava, portanto, na compreensão semântica. Era preciso investigar diversos signos não-verbais e ao mesmo tempo entender algumas artes e mídias para que a obra alcançasse o seu potencial. Diante desse fato, foi imprescindível estudar o cordel como uma mídia e (re)conhecer tanto o seu valor artístico-literário quanto transcultural.

A Literatura de Cordel é uma manifestação literária com grande repercussão no Norte e Nordeste do Brasil. Uma literatura ainda vista com certas restrições no meio acadêmico por ter sua genealogia fixada na oralidade, nos poetas populares. Por ter sido alocada no campo do folclore, do espírito inventivo do povo e da tradição, foi qualificada como poesia de menor valor literário em relação às poéticas descendentes de culturas letradas. Realmente, as formas de poesia oral advêm de uma tradição, mas não no seu sentido estático, estagnada em determinado tempo (LEMAIRE, 2010, p. 17), mas de movência (ZUMTHOR, 2014, p. 65), adaptando-se, recriando-se, reinventando-se a cada nova ambiência alcançada ou tecnologia surgida. Dito isso, constatou-se que quando Suassuna insere em seu romance aspectos composicionais do cordel, provoca reflexões que ultrapassam o campo hermenêutico produzindo leituras palimpsésticas.⁶

A Literatura de Cordel, analisada como uma composição intermediária, combina mídias individuais (RAJEWSKY, 2012, p. 56) e forma uma outra mídia mixada (CLÜVER, 2006, p. 19). O romance de Suassuna percorre o mesmo caminho. Por esses e outros aspectos, a obra mostrou-se como uma produção literária importante para compor os estudos sobre o cordel e levantar reflexões sobre o lugar da cultura popular brasileira como detentora do mesmo percentual de direitos em relação à cultura erudita. O *Romance de Dom Pantero* é, pois, um romance contemporâneo promotor de um alargamento de sentidos e de caminhos para um outro modo de construção literária, um novo modo de conceber as artes, sem hierarquizações, um novo modo de leitura quando a proposta de compreensão não se concentra somente na erudição e nos estudos hermenêuticos.

⁶ O termo adotado será explicado mais detalhadamente no primeiro capítulo.

No campo da Intermidialidade

Os estudos literários avançam abrindo espaço para pesquisas diversas que não estejam relacionadas somente às práticas hermenêuticas de um texto. Estudam-se as interferências de uma obra em outra, a alocação de uma obra/autor dentro de um período literário, a importância da permanência do texto ao longo dos anos, o quanto diversas obras se mantêm atualizadas, dentre outros estudos. Além disso, um novo modo de ler e perceber um texto – verbal ou visual – tem ganhado espaço no contexto literário e contribuído para ampliar o leque de possibilidades de leitura, requisitando uma atenção, por parte do leitor, do conhecimento de outras formas artísticas e não artísticas: os estudos sobre Intermidialidade.

Os estudos interartes, antecedente dos estudos intermediáticos, estudam o diálogo entre as artes, suas imbricações e distanciamentos. Seu campo de estudo se restringe às inter-relações entre as artes, aquilo que não é considerado arte se mantém fora desse círculo de estudo. No entanto, aquele novo método de analisar e estudar as artes desperta a atenção de muitos pesquisadores. Tais pesquisas avançam consideravelmente, ampliando os horizontes dos estudos interartes, uma vez que abordam as inter-relações e interações entre as artes e outros objetos de investigação que não são concebidos como obras de arte, em constante diálogo. Colocando-os no mesmo patamar, estreitam e/ou encerram com o ciclo de superioridade entre as artes e as conjugam a outras formas de manifestação cultural, artística ou tecnológica.

O termo Intermidialidade é um vocábulo relativamente novo no campo das Letras. Essa palavra migrou da área da comunicação para o estudo da literatura. Sua acepção está relacionada às interações entre mídias, e estas, por sua vez, trazem o seu significado ainda restrito aos meios de comunicação e digital. Um estudo realizado por Adalberto Müller (2012), a partir dos termos em alemão *Medium/Medien*, constatou que essa palavra apresenta um conceito mais extenso e, por isso, abarca outros objetos de investigação, como a tradição oral dos *aedos* na Grécia, as epopeias homéricas, o impacto do surgimento dos livros na cultura e na sociedade ocidental e o declínio da cultura oral entre outros objetos de estudo (MÜLLER, 2012, p. 169).

A investigação de Müller afirma que “os estudos de intermidialidade, assim como os de teoria da mídia, não são necessariamente estudo de estética” (MÜLLER, 2012, p. 169), mas como essas mídias se relacionam, interagem entre si sem as colocar em níveis de superioridade. Para o pesquisador, “o livro – e tudo o que a ele se relaciona, como a literatura

– é apenas uma etapa na história das mídias” (*idem*, p. 170). Propõe que nem o livro, nem a linguagem ocupam papel de destaque. Esses estudos também preveem uma ação em cadeia, na qual o fio que começou a desenrolar a trama intermediática remonta à fala, à voz, uma das mídias estudadas nesta pesquisa.

O conteúdo de uma mídia é outra mídia. Um filme visto na tevê remete ao cinema. O cinema, por sua vez, remete ao livro impresso, que, por sua vez, remete à escrita, que, por sua vez, remete à fala. Vivemos o tempo todo cercados pelas mídias, mas não as percebemos e, por isso, somos “amputados” de uma extensão de nosso corpo. (MÜLLER, 2012, p. 31)

Retendo na mente essa explicação de Müller, compreende-se que as mídias fazem parte do cotidiano humano, cabendo a este reconhecê-las e, dessa forma, produzir conexões entre uma mídia e outra.

Outro pesquisador a somar forças para esta pesquisa foi o teórico Claus Clüver (2006). Segundo ele, o termo “mídia” compreende todas as manifestações literárias, culturais, as representações do cotidiano, e as artes. Essa posição do pesquisador permite pensar que muitos objetos de investigação que não são reconhecidos como arte possam e devam ser analisados sob um mesmo paradigma: os estudos intermediáticos. Essa nova visão sobre as artes contribui para conceder um *status* àquelas produções alijadas do círculo das Letras por serem rotuladas como primitivas e toscas. A pintura rupestre, por exemplo, é para os estudos intermediáticos uma mídia, pois tais imagens podem refletir tanto o modo de “escrita” de povos ameríndios, como também podem ser compreendidas como formas artísticas desses mesmos povos.

Além dessa aproximação entre arte e mídia, Clüver (2006) ressalta que os textos possuem diversos elementos sógnicos e midiáticos, portanto, formas mistas que são classificadas como multimídias, mixmídias ou intermídias (CLÜVER, 2006, p. 19). Os textos multimídias são compostos por mídias diferentes que podem ser separáveis, continuando cada mídia a conter seu significado, como o modelo textual de uma ópera. Os textos mixmídias são compostos por mídias diferentes que não podem ser separadas, pois esse tipo de configuração midiática se constitui como um todo, cada mídia se relaciona com as outras para a construção de uma única composição midiática: a Literatura de Cordel é um exemplo de textos mixmídia. Os textos intermídias ou intersemióticos unem duas ou mais mídias de uma tal forma que os aspectos visuais, musicais, verbais, cinéticos e performáticos tornam-se inseparáveis e indissociáveis, caso esse da mídia cinema e do romance analisado. Este proporciona uma leitura multimídia, mixmídia e/ou intermídia, pois pode ser lido como uma obra total, na qual

as mídias envolvidas geram um todo significativamente coerente e, de tal forma combinados, produzem um mosaico literário.

Irina Rajewsky (2012) acrescenta uma outra perspectiva para os estudos intermediários que também somam forças nessa pesquisa. A teórica define uma subcategorização na qual as mídias podem se apresentar a partir de três grupos integrados. São elas: a transposição, a combinação e as referências midiáticas. A transposição midiática está relacionada à passagem de uma mídia para outra: o texto literário para o cinema, por exemplo; trata-se de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia; um romance transposto para o cinema ou vice-versa, um romance transposto para o cordel, o cordel transposto para a novela, teatro, música.

Já a combinação intermediária ocorre quando uma mídia se combina com outra, formando uma terceira: é o caso do cordel, da ópera, do cinema, do teatro e de todas as mídias que compõem o romance. Trata-se do diálogo entre mídias. Uma determinada mídia traz dentro de si outras mídias. Grande parte dos produtos culturais, desde as danças e canções rituais pré-históricas até muitos textos eletrônicos digitais, estariam nessa categoria.

Por fim, a referência midiática é a capacidade de uma mídia evocar, dentro da sua construção, uma outra mídia, seria o “como se” (RAJEWSKY, 2012, p. 28): um texto literário descreve uma cena “como se” fosse uma montagem cinematográfica; a Literatura de Cordel utiliza-se de estrofes “como se” reatualizasse os diálogos do teatro grego; uma estrofe de cordel descreve um local “como se” fosse uma pintura. Assim por diante, textos de uma mídia citam ou evocam, de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia, fenômeno conhecido como intermedialidade.

Contribuindo com estes estudos e principalmente com essa pesquisa, Maria Cristina Ribas afirma que a Intermedialidade é “uma área de convergência de discursos da qual a literatura participa efetiva e assiduamente” (RIBAS, 2017, p. 2879). De acordo com a referida autora, atualmente os estudos intermediários

não se reduzem a um novo campo ou disciplina, mas sim trata-se de um método que oferece, dentre outros modos de olhar e lidar com a produção artística e midiática contemporânea, conceitos apropriados ao exame de um amplo leque de fenômenos artísticos, literários e culturais, cuja crescente produção demanda uma abordagem inclusiva. (RIBAS, 2018, p. 239)

A partir desses pesquisadores, entende-se aqui a Intermidialidade como uma área de convergência de discursos, na qual as artes, as não artes e objetos de investigação diversos se inter-relacionam e interagem produzindo leituras múltiplas. Assim, baseado em uma nova concepção para as artes, o cordel foi investigado como uma das mídias presentes na obra de Ariano Suassuna, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. O próprio autor revela que seu romance é uma “autobiografia musical, dançarina, poética, teatral e vídeo-cinematográfica” (SUASSUNA, 2017, p. 21). Acrescenta-se a esta explicação a composição cordelística. Suassuna conseguiu reunir em um único romance várias mídias, construindo uma nova composição narrativa, tornando seu texto seminal para os estudos de Intermidialidade.

Delimitando o campo de pesquisa

A pesquisa desenvolvida ambicionou percorrer um caminho diferenciado para o contexto de estudo da Literatura Brasileira. Comumente, observam-se leituras sobre o modo de produção de uma obra literária, a forma como o narrador se posiciona na construção da narrativa, as possibilidades de sentidos realizadas a partir da presença feminina em determinados textos e contextos, enfim, as linhas de investigação são diversas. Por outro lado, pouco se questiona a presença da cultura popular em um texto literário. Muitas vezes, essa cultura é citada, mas o leitor não a reconhece porque seu olhar está voltado para as referências de cunho erudito da obra. Alguns escritores do regionalismo de 30, como Rachel de Queiroz em *O Quinze* (1930) e José Lins do Rêgo em *Meninos de Engenho* (1932) e *Histórias da Velha Totônia* (1936), citam em algum momento de suas narrativas o cantador nordestino, as histórias contadas em verso, as andanças dos contadores/cantadores, mas esses momentos apenas atravessam o enredo, sem que lhes atribuam aspectos significativos. No entanto, Glauber Rocha no cinema, João Cabral de Melo Neto na poesia e Guimarães Rosa, Jorge Amado e Ariano Suassuna na literatura foram os que mais lançaram um olhar diferenciado sobre o cordel. Ao perceberem as diversas camadas constitutivas desses textos, empregaram-nas como parte estrutural de suas produções artísticas e literárias.

Em virtude desse quadro e das percepções apresentadas pelos referidos autores, percebeu-se o quanto alguns sentidos podem ser construídos e acionados, quando se propõe a investigar manifestações populares não reconhecidas como artísticas – deixadas sempre à margem, seja da sociedade, seja da literatura –, tendo como base de sustento os estudos intermediários. Um forte exemplo é a Literatura de Cordel: sua genealogia faz referência aos

poetas iletrados do Nordeste brasileiro. Ao incorporar esses textos em outro gênero literário, não se atribui o valor e nem as interconexões culturais promovidas pelos poemas narrativos, por isso essa pesquisa demonstrou a vitalidade do cordel, a sua composição intermediária e como a sua materialidade afeta a construção de sentidos do leitor quando é introduzida em uma obra sob o mesmo horizonte de expectativa no qual se encontram as manifestações de cunho erudito.

Buscar um lugar para dar voz e visibilidade aos cantadores nordestinos é um tanto ou quanto estranho para alguns acadêmicos. O espaço para os poemas orais, para as culturas de tradição oral é destino certo para trabalhar o letramento, desenvolver a escrita e a produção textual no contexto de ensino. Para a área de Letras, mais especificamente no viés literário desta, somente os cânones gozam de legitimidade para frequentar este ambiente, cabendo às outras produções reivindicar o seu lugar de fala, na tentativa de mudar essa realidade.

Segundo Dalcastagnè (2012), o território literário brasileiro é um terreno que vem sendo contestado na contemporaneidade. Muitas vozes silenciadas no passado reivindicam seus lugares no cenário literário, não admitem mais serem vistas como fantasmas assombrando um castelo, mas como vozes que podem ser ouvidas, vistas e (re)conhecidas. Assim sendo, refletiu-se e buscou-se uma possível solução para um problema instaurado em tal contexto literário: como reverter as exclusões e alocar de maneira coerente as produções artísticas e literárias, cuja genética abrange as produções dos povos de tradições orais, como é o caso da Literatura de Cordel no contexto literário, sem rotulações? Como permitir que poetas e cantadores nordestinos passem a dividir o mesmo espaço dos escritores/poetas conhecidos como canônicos? Como inserir a Literatura de Cordel no campo literário brasileiro de modo que passe a ser objeto de investigação dentro de uma obra como são as pinturas, a música, a dança, por exemplo?

Algumas hipóteses atribuídas às perguntas giraram em torno da maneira preconceituosa como os críticos literários analisam essas literaturas – indígena, africana, cordel. Uma delas consiste em considerá-las como textos desprovidos de valores estéticos e literários; a outra estaria associada à genealogia dessas produções literárias, cujos elos remontam à tradição oral e, dessa forma, acabam por serem relegadas a somente possuírem valores estéticos se refletidas no terreno do folclore, do popular, no sentido pejorativo. No entanto, após uma análise sistemática do cordel no campo intermediário, e dessa literatura inserida no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, verificou-se que é possível e significativo empreender leituras palimpsésticas produzidas tanto pelo cordel na obra, quanto de determinadas expressões artísticas no romance, revelando que o mesmo age na contramão

da crítica literária. O autor alocou e restituiu vozes silenciadas, desde o medievo, dentro do cenário literário brasileiro, mostrando possibilidade de diálogo entre as artes e as literaturas rotuladas como eruditas e populares, entre produções indígenas, africanas e europeias, rompendo com as barreiras que as separam e, em uníssono, produzem reflexões geradoras de conceitos novos para o estudo da Literatura Brasileira.

Lançado postumamente, em 2017, *O Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* permitiu percorrer um caminho inovador e inédito. Inovador porque o Cordel, ao ser estudado como um mosaico lítero-cultural, uma referência espacial e temporal de aspectos da Antiguidade Clássica e Medieval em textos construídos no Brasil pela tradição oral e popular, uma composição intermediária ainda não valorizada, permitiu olhar para essa literatura de forma mais dinâmica. Inédita porque, a partir dessa singularidade, ou seja, da sua constituição heteróclita com resultados impactantes, o romance foi analisado pela angulação do cordel, uma nova mídia que acrescentou sentidos singulares à narrativa. As duas produções unidas ofereceram ao público leitor/ouvinte pensar questões pulsantes na contemporaneidade e que necessitavam ser (re)visitadas e (res)significadas, como é o caso da tensão cultural popular/erudito, literatura oral/escrita, Antiguidade Clássica⁷ e Medieval/contemporaneidade e escritores visíveis/invisíveis no contexto literário brasileiro.

Dessa forma, para adentrar nesse caminho inédito, algumas reflexões apoiadas em teóricos que dissertam sobre o assunto foram necessárias. Com o intuito de investigar o intercâmbio lítero-cultural e artístico, assim como a presença da Intermedialidade no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* como da Literatura de Cordel, recorreu-se a teóricos como Silvio Romero que, em *História da Literatura Brasileira* (1943) e *Contos Populares do Brasil* (1985), permitiu o conhecimento das relações de trocas entre os indígenas, africanos e europeus, detalhando essa espécie de metamorfose constitutiva do povo brasileiro, bem como as histórias advindas desses povos que permitiram uma hibridização da literatura oral brasileira. Deixando à parte o tom preconceituoso e exagerado em alguns momentos, o interesse dessa pesquisa pelos escritos de Romero baseia-se no legado proporcionado pelo autor em relação à compreensão da cultura e da Literatura Brasileira. Seus estudos abriram caminhos para escritores como Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Ariano Suassuna, dentre tantos outros que perceberam ter a cultura, a literatura e as artes brasileiras grandes ligações com outras etnias colaboradoras da construção do Brasil.

⁷ Convém salientar que a Antiguidade Clássica participou muito menos que a Idade Média, como fornecedora de insumos temáticos e modelos para as obras de Ariano Suassuna.

As obras de Cascudo, *Literatura Oral no Brasil* (2005) e *Vaqueiros e Cantadores* (2005), trazem aprofundamentos sobre a poesia popular, destacam as artes da cantoria, da dramatização já existentes entre os indígenas e africanos, além de sinalizarem a Literatura de Cordel como uma arte poética que encarna a memória imagética do sertão do Brasil e que, em conjunto, foram utilizadas por Suassuna na construção das suas peças e romances.

Os estudos de Rodrigues-Pinto (2015), assim como os eventos que a pesquisadora promove na Cordelteca Gonçalo Ferreira da Silva, no *campus* da UERJ de São Gonçalo, na Faculdade de Formação de Professores, direcionaram essa pesquisa no que se refere ao percurso do cordel e suas imbricações com outras culturas. A autora afirma que, embora o cordel tenha sua genealogia no cordel lusitano, no Brasil essa literatura agregou elementos da cultura local que vieram a interferir no seu modo de produção e confecção.

Walter Benjamin, em *O narrador* (1985) e *Benjamin e a obra de arte* (2012)⁸, trouxe contribuições altamente relevantes tanto em relação ao papel do narrador no ato de contar uma história, quanto no que diz respeito à questão da era da reprodutibilidade técnica das obras de arte. Segundo o autor, ao multiplicar a reprodução, a existência única da obra de arte é substituída pela serial, no entanto ao permitir ao receptor ter acesso à obra em qualquer circunstância, ela o atualiza. Suassuna resgata aquele narrador de tradição oral e atualiza diversas artes e mídias, dentre elas o cordel.

Zumthor, em *A letra e a voz – A “literatura” medieval* (1983) e *Performance, recepção e leitura* (2014), interferiu para que se construísse uma abordagem diferenciada tanto no cordel, que para o autor é uma literatura da voz, quanto para o modo de recepção do romance. Segundo o autor, o ato de ler é também uma ação performática.

Os pesquisadores Clauss Clüver (2006, 2011), Irina Rajewsky (2012), Adalberto Müller (2012) e Maria Cristina Ribas (2017, 2018) iluminaram um novo percurso em relação aos estudos sobre as artes. Esses autores forneceram uma nova teoria no campo artístico. A nova visão em relação às artes contribuiu para uma nova abordagem para as manifestações literárias advindas da cultura popular.

Alex Martoni (2018, 2020) e Hans Ulrich Gumbrecht (2010) permitiram compreender os efeitos de presença causados na análise de uma narrativa quando o autor insere determinados signos – verbais ou não-verbais – no contexto de sua obra. Essas materializações, como o cordel, por exemplo, promovem diversos significados que alteram as interpretações primeiras.

⁸ Cf. CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Santos (2009), Rodrigues (2015), Vassalo (1993), Newton Jr (2000, 2008), Simões (2016), ajudaram a compreender o multiverso suassuniano assim como a poética que envolve o armorial. Suassuna produziu uma narrativa na qual essa poética pode ser apreciada e difundida por meio de seu romance. Um projeto literário com amplas diretrizes para se pensar a cultura popular.

A partir disso, os capítulos organizados permitiram, em um crescente, compreender desde a motivação do escritor para a construção do romance e a confecção da narrativa até demonstrar o quanto a produção necessita alcançar o cenário literário apresentado na Educação Básica, pois, tendo o discente a oportunidade de estar em contato com uma obra deste porte e de todo conhecimento advindo de uma leitura palimpséstica, tal contexto proporcionará, no aluno, novos modos de compreensão de uma obra artística.

Dessa forma, o primeiro capítulo demonstrou a relação de Suassuna com o Romanceiro Popular do Nordeste, mais especificamente seu interesse pela Literatura de Cordel. Buscou-se destacar como o escritor, ainda sem externar essa visão, conseguiu realizar uma leitura das camadas constitutivas do cordel, a qual foi chamada nesta pesquisa de uma leitura palimpséstica, e de como as duas produções remontam a uma escrita em “língua vulgar”. Essas considerações foram realizadas para que o leitor pudesse compreender o desenvolvimento desta pesquisa, pois somente conhecendo a relação afetiva de Suassuna com o cordel é que se pode adentrar no seu projeto literário.

No segundo capítulo, realizou-se uma visão panorâmica do romance. Primeiramente, optou-se por apresentar um resumo da obra, assim como algumas informações essenciais para entender o seu vínculo com o cordel. Depois, apresentou-se algumas mídias que compõem a obra, dentre elas a mídia cordel. Como o romance é constituído de maneira heteróclita com diversas artes e mídias se inter-relacionando, optou-se por destacar algumas dessas artes/mídias, uma vez que o romance é um robusto articulador artístico-midiático. A narrativa se desenvolve como uma espécie de teatro e/ou filme, com personagens dialogando, com histórias versificadas, com imagens e diversas referências a autores e escritos de genética erudita.

No terceiro capítulo, os estudos giraram em torno das relações existentes entre a arte medieval, o cordel e o *Romance de Dom Pantero*. A arte medieval mostrou-se como um elo entre o cordel e o romance, ambos possuem resquícios dessa arte evidenciada tanto a partir do enredo, quanto a sua alusão com as “línguas vulgares” do medievo. Promoveu-se um paralelo entre o reino encantado dos cantadores nordestinos – castelos, príncipes, princesas, reis e rainhas – e o reino encantado de Suassuna – cavaleiros, castelo, princesa, código de honra.

Percorreram-se aspectos da cultura popular medieval com o intuito de explicar as imagens grotescas presentes na narrativa.

O quarto capítulo estabeleceu paralelos entre o romance e o cordel. A intenção foi demonstrar como a mídia cordel se faz presente e atuante na produção da narrativa. Aproximações e afastamentos foram identificados entre essas duas formas artísticas, quando se propôs a investigar paralelamente as seguintes mídias: voz, escrita e imagem. Na mídia voz, as observações se deram a partir do resgate lítero-cultural de populações fincadas na tradição oral, assim como a forma performática que essa mídia proporciona. Em relação à mídia escrita, traçaram-se comparações entre a forma como os poetas populares compunham e registravam seus poemas nos folhetos e as aparições das mesmas construções ou variantes delas no romance. Na mídia imagem, focou-se na interpretação das imagens apresentadas na narrativa – xilogravura, iluminogravura, estilogravura – assim como no formato dos tipos gráficos apresentados na confecção do romance, produzindo efeitos de sentidos singulares.

No quinto capítulo, o enfoque se baseou na materialidade da Literatura de Cordel dentro do universo suassuniano e em como o autor transpôs duas obras do cordel para o contexto da sua narrativa. Dentre as duas obras, optou-se por analisar a transposição de *A Cantiga do Valente Vilela*, realizando um estudo intermediático dessa cantiga e de todo o aparato construído pelo autor para a visualização de tal encenação.

Por fim, no sexto e último capítulo, realizou-se reflexões acerca da importância desse modo narrativo construído por Suassuna, que evidencia a mídia cordel dentro do contexto dos estudos literários brasileiros contemporâneos. A “produção de presença” dessa arte literária promove articulações de conhecimentos capazes de desenvolver o olhar crítico dos discentes. Ao reconhecer a Literatura de Cordel como mídia/arte literária, novas construções de sentidos podem ser realizadas. Os estudos intermediáticos mostraram a necessidade de se conhecer as especificidades de uma mídia para que novas leituras sejam possíveis.

Desse modo, a partir dos estudos de mídias, demonstrou-se como a Literatura de Cordel participa do contexto narrativo do romance permitindo novas abordagens de leitura. A materialidade do romance em formato de livro físico foi confeccionada por diversas mídias, uma textualidade intermediática. Mostrou-se que, sem conhecer a estrutura artístico-midiática da Literatura de Cordel, assim como a sua escrita palimpséstica, perde-se grande parte do significado e da apreciação da obra de Suassuna, principalmente a sua vertente cômica.

1 ARIANO SUASSUNA E SUA RELAÇÃO COM O ROMANCEIRO POPULAR NORDESTINO

Pensar e compreender a obra de Suassuna requer um olhar diferenciado para a cultura popular, principalmente a nordestina, cuja presença é constante em seu modo peculiar de produzir um texto. As fontes populares são visíveis em seus textos. O autor sempre teve o cuidado de inseri-las nos seus projetos literários com a preponderância da fonte popular, que subjuga, subverte a fonte erudita, valorizando-a, porém, superpondo-se a ela. Ressalta-se que a cultura pré-humanista, que desembarcou das caravelas, encontrou no Nordeste um solo fecundo no qual continuam se multiplicando frutos das culturas cristã, moura, judaica, asiática, mediterrânea, indígena e africana. No poema, no teatro, no romance, as festas populares, os textos dos cantadores nordestinos, com todas as referências atribuídas a essas manifestações, a transculturalidade oferecida em seus textos são objetos de construção literária valiosos para o autor.

Suassuna em diversas entrevistas, aulas-espetáculos e ensaios exprimia o seu apreço pelo Romanceiro Popular Nordeste. Em um de seus ensaios, o autor revelou o quanto a literatura popular nordestina é vigorosa e capaz de promover intensos estudos àqueles que dela tomarem como fonte de estudos:

E a Literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos folhetos, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo, para demonstrar esta minha afirmação. O Romanceiro medieval ibérico é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como a importantíssima manifestação literária que é, mas também apenas como coisa de museu, nas cátedras universitárias europeias. Nós, aqui no Brasil, temos à mão um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro Ibérico, um material que, se caísse, daqui a dois séculos, na mão de um crítico de sensibilidade, encheria toda a sua vida de estudos; e, apesar disso, por causa da injusta discriminação a que já me referi, o Romanceiro Popular do Nordeste é deixado de banda nos estudos literários do Brasil. (SUASSUNA, 2008, p. 152)

Segundo o autor, o Romanceiro Popular Nordeste é uma fonte inesgotável de estudo, mas justamente pela discriminação a qual é acometido, poucos estudos são realizados a partir desse material. Na contramão do pensamento da elite, Suassuna foi buscar inspiração e, partindo do romanceiro, trilhou um caminho para a realização de uma arte brasileira defendida e propagada por diversos artistas do Movimento Armorial.

Assim, para fins de análise posterior, cabe compreender como Suassuna entendia a composição do Romanceiro Popular do Nordeste. Para o autor, esse romanceiro possui duas vertentes: a Poesia Improvisada – composta por sextilhas e décimas, acompanhadas por estrofes delas derivada – e Literatura de Cordel e de Tradição Oral Decorada – composta por romances, abecês, peijas e cantigas. Os romances por sua vez estariam divididos em ciclos: heroico; maravilhoso; religioso e de moralidades; cômico, satírico e picaresco; histórico e circunstancial; de amor e de fidelidade. Segundo Newton Júnior (2008), os espetáculos populares constituem uma parte fundamental deste Romanceiro Popular do Nordeste.

Convém destacar que, para Suassuna, o romanceiro “nos recoloca no fecundo caminho ibérico, mouro-negro, asiático e mediterrâneo do qual somos herdeiros” (SUASSUNA, s/d, p. 253) e traz, nas diversas camadas constitutivas, a cultura indígena e africana. Vale lembrar: as histórias e mitos do romanceiro eram compreendidos pelo autor como uma matéria-prima, precisando ser recriada de acordo com a força criadora de cada escritor. Esses dados são essenciais para compreender a obra do autor, pois sem ter em mente este seu posicionamento em relação ao romanceiro, grande parte de sua apreciação estética, principalmente as imbricações artístico-midiáticas relacionadas à obra em análise, passam despercebidas.

1.1 Suassuna e a Literatura de Cordel

A infância de Suassuna foi marcada, desde muito cedo, pela perda de seu pai João Suassuna, quando o escritor tinha apenas três anos de idade. Por causa deste trágico acontecimento, em 1930, e pelo ambiente político agressivo que ameaçava a segurança de seus filhos, a viúva Dona Rita de Cássia Dantas Villar, mãe de Ariano Suassuna, via-se obrigada a se deslocar para vários lugares à procura de acolhida e proteção dos parentes e amigos. Essas constantes mudanças, por causa das primeiras perseguições políticas, passaram a fazer parte da rotina da família desde quando João Suassuna ainda era vivo, por isso, a família já não morava mais na Paraíba e sim em Paulista, no município pernambucano próximo ao Recife. Quando as perseguições contra a sua família foram diminuindo, Dona Rita de Cássia Dantas Villar fixou residência, juntamente com seus filhos, em Taperoá, cidadezinha do Sertão dos Cariris Velhos, próximo a Desterro, sua terra natal. Suassuna permaneceu nessa cidade até os 10 anos de idade. Em Taperoá o menino Ariano teve a oportunidade de alimentar seu imaginário para que futuramente pudesse registrá-los.

Apaixonado pela leitura, tinha à disposição uma biblioteca, deixada pelo pai e preservada pelo seu tio materno Manuel Dantas Villar, além dos livros trazidos pelos seus irmãos do Recife, durante os períodos de férias. No entanto, Suassuna não se limitava a ler somente “os livros de verdade” (TAVARES, 2007, p. 26), na biblioteca teve contato com folhetos de cordel que também eram apreciados pelo seu pai. Segundo Tavares,

Ali (biblioteca) ele encontrou o *Sertão Alegre* e outros livros em que o escritor cearense Leonardo Mota recolheu versos e “causos” dos poetas populares do Ceará. Ao ver que o livro era dedicado, entre outras pessoas, a seu pai João Suassuna, o jovem leitor tomou isto como um incentivo a mais, e uma prova de que aqueles folhetos populares que tanto prazer lhe davam eram valorizados também pelas pessoas que escreviam livros. (TAVARES, 2007, p. 26)

Ao entrar para a Faculdade de Direito, sem nenhuma vocação para tal ofício, Suassuna passa a participar do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), sob a liderança de Hermilio Borba Filho. O TEP investia em uma dramaturgia na qual buscava um teatro de caráter nacional partindo dos mitos nordestinos e, ao mesmo tempo, promovendo um teatro de qualidade para o povo, nas praças públicas e pequenas cidades do interior. Ao conhecer o teatro de García Lorca, poeta e dramaturgo espanhol, Suassuna se depara com um escritor erudito que “fundamentava toda a sua criação nas fontes populares da sua Cultura, na Cultura popular da Espanha, principalmente através do Romanceiro Popular Ibérico” (NEWTON JR., 2000, p. 44). Esse modo de tessitura literária foi decisivo na construção artística de Suassuna que, ainda jovem, via na paisagem sertaneja e nos folhetos do Romanceiro Popular Nordeste o caminho para criar toda a sua obra teatral, poética e romanesca.

Segundo Suassuna, na sua primeira peça *Uma Mulher Vestida de Sol*, “o romance popular fornecera apenas, quase que só, o fio central da história: mesmo assim, seria essa ligação com a rica veia poética dos Cantadores” (SUASSUNA, 1970, p. 174). Esse fato serve para ilustrar o quanto Suassuna, já desde muito jovem, demonstrava apreço pela Literatura de Cordel. Com as sucessivas escrituras, o autor passou a inserir cada vez mais no contexto de suas peças e romances aspectos encontrados no universo dos folhetos⁹ e dos espetáculos nordestinos, como a escrita em versos, a presença de tipos como João Grilo e Chicó – referência ao cordel –, no *Auto da Compadecida*, ou Benedito, Vicentão e Cabo Setenta –

⁹ Produções reconfiguradas dos “pliegos sueltos” desembarcados no Brasil pelas caravelas desde o século XVI, dos quais nasceram os folhetos e espetáculos nordestinos.

personagens encontrados no mamulengo¹⁰ –, em *Torturas de um Coração*, e a moda da cantoria¹¹ em *O Sedutor do Sertão*.

Essas afinidades do escritor com os folhetos de cordel serviram de incentivo para o dramaturgo idealizar um projeto estético cuja base estivesse fincada na cultura popular. O autor então, concebeu uma arte realizada a partir de aspectos populares, através do Movimento Armorial. Segundo Suassuna,

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro. (SUASSUNA *apud* SANTOS, 2009, p.13)

Com vistas à ideia de arte armorial, os artistas que passaram a integrar esse movimento e os grupos surgidos a partir dele, tinham como eixo central a Literatura de Cordel. As produções artísticas – música, dança, teatro, artes plásticas – têm sua gênese no Romanceiro Popular Nordestino e assim, a escrita suassuniana passou a ocupar-se do imaginário dos cantadores – promovidos pelo cordel –, da ambiência sertaneja, do narrador de tradição oral, da ação performática dos cantadores, da musicalidade, como também das artes plásticas. No *Romance da Pedra do Reino*, verifica-se a presença de diversos elementos trazidos da Literatura de Cordel, não se detendo somente às interferências intertextuais ou de personagens. Em uma leitura ainda que superficial, encontram-se referências relacionadas à estrutura narrativa, à forma como os capítulos são nomeados – folhetos –, às intenções de Quaderna em relação à sua formação cultural e às imagens inseridas ao longo da narrativa. A presença de todas essas referências interfere no modo de leitura da obra, promove associações, emula a escrita cordelística. Dessa forma, Suassuna passa a incorporar no seu projeto literário aspectos artístico-midiáticos desta literatura. E, no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, o escritor torna visível na obra a Literatura Cordel, com referências, combinações, transposições e materializações dessa literatura juntamente com outras produções artístico-midiáticas. No romance, as hierarquias artísticas são rompidas e o cordel é alocado com toda a sua força popular, não mais como um fio central da narrativa.

¹⁰ Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos em um pequeno palco ou alguma coisa elevada (CASCUDO, 2005, p. 4).

¹¹ Arte de cantar a poesia, é a disputa, o desafio ao som da viola (Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel – Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2013, p. 40).

1.2 Suassuna e sua relação com a escrita palimpséstica do cordel

A palavra “palimpsesto” origina-se do latim *palimpsestu*, que por sua vez é derivado do grego *palimpsestos*. De acordo com o dicionário etimológico, de Geraldo Cunha, palimpsesto é um “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho; manuscrito sob cujo texto se descobre escritas anteriores” (CUNHA, 1982, p. 574). Essa técnica era muito utilizada pelos monges copistas na Idade Média por causa do elevado preço do pergaminho. A escrita primitiva era raspada ou descolorida por processo químico e assim o pergaminho era reutilizado servindo para novas escritas. Desse modo, um texto era sobreposto ao outro e as marcas da escrita inicial ainda se encontravam no pergaminho. Essa pequena explicação serve de analogia para a compreensão da escrita palimpséstica do cordel e de como Suassuna, no decorrer do *Romance de Dom Pantero*, conseguiu extrair as escritas primitivas dessa literatura e as tornou visíveis.

Como muitos estudiosos já afirmaram, Tavares (2007), Silva (2011), Abreu (2006), o cordel é uma literatura de origem Ibérica, no entanto essa produção carrega dentro de si elementos de culturas distantes e revive, em solos brasileiros, essa transculturalidade possibilitando, na sua reconfiguração, reportar aos saberes da Antiguidade Clássica e Medieval, das artes indígenas e das africanas, como também às referências e combinações intermediárias. Através do resgate das diversas camadas entranhadas no cordel, é possível restaurar o fazer literário do trovador, dos *aedos*, dos rapsodos, dos *griots*, dos anciãos indígenas e avatares africanos na figura de um cordelista-cantador. Ventos de *além mar* trouxeram para solos brasileiros a arte de Homero, de Sheherazade, da praça do mercado e dos castelos de damas e cavalheiros medievais, promovendo reinvenção e intercâmbios lítero-culturais.

1.2.1 Antecedentes e aspectos da Literatura de Cordel

Diversos estudos sobre a Literatura de Cordel apontam que sua ancestralidade advém das heranças portuguesas deixadas no Brasil ao longo da colonização. De fato, o cordel tem uma “árvore genealógica” construída através de recortes do cordel português, no entanto, em Portugal, esses cordéis, conhecidos como *folhas soltas*, estavam pautados em uma linguagem

teatral (PINTO, 2015, p. 140), haja vista o modo de produção cordelístico do teatro de Gil Vicente¹². No Brasil, após o contato dessa produção com outras culturas – africanas e indígenas – nas quais a arte do narrar é um aspecto inerente, ocorreu uma hibridização, levando o cordel brasileiro a uma estrutura narrativa versificada.

Muitos estudiosos atribuem a Silvino Pirauá a ideia de rimar as histórias, e a Leandro Gomes de Barros, o início da impressão sistemática das histórias rimadas em folhetos. Segundo os estudos feitos por Roiphe (2011),

na mesma estrutura da linguagem oral da cantoria, a partir de 1893, o poeta Leandro Gomes de Barros passou a desenvolver seus folhetos, estabelecendo uma forma escrita para o que já existia oralmente e que acabou sendo comercializada nas feiras e nos mercados nordestinos. (ROIPHE, 2011, p. 4)

Diante de tal acontecimento, nessa época, ocorre com o cordel uma transposição, aquilo que era oral passou a ser escrito e, para tentar reproduzir no papel o que era cantado, alguns recursos sonoros precisaram ser criados ou adaptados. A estrofe escrita em sextilha – muito produzida pelos poetas – com rimas no segundo, quarto e sexto versos (ABCBDB), proporcionou ao folheteiro, o vendedor – que pode ou não ser aquele que os escreveu ou os publicou – cantar o folheto. Segundo Tavares, “a sextilha é uma estrofe maleável, que o poeta pode preencher de diferentes maneiras, de acordo com seu talento” (TAVARES, 2005, p. 129).

Para o mesmo autor, “o uso dessa estrutura não torna o poema monótono, à medida que a narrativa avança e as sextilhas se sucedem, sucedem-se as pequenas e sutis surpresas sonoras trazidas pela rima nova de cada nova estrofe” (TAVARES, 2005, p. 128). Observando o início do folheto *Branca de Neve e o soldado guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros, tem-se:

Um grande historiador
Narrava um fato importante,
Que entre todos os fatos
Foi o mais interessante
Sobre a vida de um soldado,
E o reino de um gigante.

O fato é como a história
Da lâmpada de Aladim,

¹² Segundo Márcia Abreu, “a primeira notícia que se tem sobre a literatura de cordel lusitana vincula-se ao nome de Gil Vicente, que publicou sobre esta forma, algumas de suas peças. [...] *Dom Duardos* era vendido como folha volante em versão modificada, e o *Pranto de Maria Parda*, que também permaneceu por três séculos vendido como literatura de cordel” (ABREU, 2006, p. 27).

A pessoa se deleita
Lendo a obra até o fim
A história tem que ver
O escritor narra assim:

Havia na Ásia Maior
Um habitante troiano,
Que tinha todas as famas
De um grande republicano
Esse velho tinha um filho
Chamado Veridiano.

Quando Veridiano tinha
Cinco ou seis anos de idade,
Saiu a brincar no campo
Por uma casualidade
Perdeu-se num pé dum monte,
E foi ter numa cidade.
(TAVARES, 2005, p. 128)

Os versos escritos em redondilha maior reforçam o ritmo e a cadência das estrofes, evidenciando traços da oralidade, como também algumas variações linguísticas, imprimindo a descendência oral desses poemas. As melodias utilizadas para cantar o folheto, conhecidas como toadas – melodias anônimas, sem dono, sem origem certa –, passavam de boca em boca, de memória em memória, perpetuando a estratégia de venda do folheteiro que poderia escolher a melhor toada para cada tipo de folheto (TAVARES, 2005, p. 130).

Cabe destacar que o vendedor desses versos precisava ter boa voz, senso de humor, raciocínio rápido para recitar ou cantar esses versos, ser desenvolto, e saber, como Sheherazade, “contar a história do folheto até o momento de maior suspense, quando se interrompe e diz que quem quiser saber o resto vai ter que comprar” (TAVARES, 2005, p. 130).

O narrador do *Romance de Dom Pantero*, como será abordado posteriormente, absorveu essa mesma desenvoltura do folheteiro. Dom Pantero consegue encantar seu público como um vendedor, atraí-los para suas “aulas-espetaculosas”:

Foi assim, então, que, no dia memorável de minha primeira Saída, cheguei a Patos, onde, em 3 turnos, ministrei a primeira Grande Aula-Espetaculosa destinada a deflagrar A Ilumiara. No turno matutino apresentei a Aula-Espetaculosa filmada para a TV Ilumiara por Vladimir Carvalho [...] e este início de Saída foi mostrado como Introdução à Aula-Espetaculosa propriamente dita, na qual, como Velho, Mateus-Bastião ou Pierrô-Arlequim (e exercitando quase exclusivamente meu hemisfério Palhaço), eu, por antecipação, esperava compensar o Público do tédio e do hermetismo da Vida-Nova Brasileira. Recitei o Romance d’A Bela Infanta, o d’A Donzela que foi à guerra e cantada, a Cantiga de Dom Sebastião.[...] O público riu muito e bateu palmas entusiásticas, o que me mostrou que a proteção d’O Santo Pecaminoso finalmente começara a transformar o bisonho Professor que eu era num Ator de sucesso. (SUASSUNA, 2017, p. 103-104)

Com isso, através de sua desenvoltura como palhaço e professor, Dom Pantero aproxima sua voz à do folheteiro. Outros pontos de contato entre o cordel e o romance serão delineados ao longo da pesquisa, mas é imprescindível, nesse momento, desvelar as vozes presentes na Literatura de Cordel e essas, no romance.

1.2.2 Vestígios lítero-culturais indígenas e africanos do cordel no romance

Como dito anteriormente, a partir da leitura palimpséstica do cordel, pode-se desvelar fazeres lítero-culturais anteriores e posteriores à colonização. É possível trilhar um caminho que recupera vestígios do contato do indígena e do africano com essa forma literária vinda da Península Ibérica. Segundo Munduruku¹³, o aprendizado indígena se dava pela memória, a sabedoria era transmitida através de vivências, de reflexões do concreto: “fiquei admirado com o fato de que o velho Apolinário não sabia ler, nunca tinha viajado para outros lugares e, no entanto, era possuidor de uma sabedoria semelhante à dos grandes mestres tradicionais” (MUNDURUKU, 2000, p. 12). Além dessa sabedoria, o conhecimento é adquirido através da escuta atenta das histórias:

quando ainda era criança, ouvi a história dos povos indígenas contada por uma senhora bem idosa. Ela já tinha quase 100 anos de idade, mas era muito lúcida. Essa tataravó gostava de reunir as crianças pertinho de si e repetir esta história que – segundo nos jurava – tinha ouvido de uma velha árvore”. (MUNDURUKU, 2000, p. 49)

A descrição do autor se aproxima da sabedoria de alguns poetas nordestinos e do modo como esse conhecimento era repassado. Era muito comum no sertão nordestino as pessoas se reunirem, após o dia inteiro de trabalho, ao redor de uma fogueira para ouvirem histórias. Alguns poemas de Patativa do Assaré resgatam aquela sabedoria dos anciões indígenas. Empregando estruturas linguísticas do matuto, o poeta faz referência à sabedoria de muitos cantadores que, mesmo sendo iletrados, eram capazes de construir romances em versos rimados e/ou poemas filosóficos reveladores da real situação do nordestino ou da população em geral. No seu poema *Brasi de cima e Brasi de baxo*, o poeta revela com grande

¹³ Daniel Munduruku é índio da nação Munduruku. Escritor indígena formado em filosofia, com licenciatura em história e psicologia; mestre em Antropologia Social (USP). Autor do livro infantil *Histórias de índio* (2004), *Coisas de índio* (2010) e *As serpentes que roubaram a noite* (2010). Os dois últimos premiados pela FNLJ.

sensibilidade a questão social levantada por Machado de Assis entre o Brasil “real” e o Brasil “oficial” e referenciada no romance por Suassuna quando o narrador se depara com a seguinte situação:

Foi no ano de 1970 que, depois de uma longa ausência no Recife, voltei a Taperoá. E ali, num impulso, antes mesmo de chegar à Rua, corri para a Ponte e para o Rio onde nadara pela primeira vez, experimentando uma das maiores e mais puras alegrias da minha vida. Mas o choque que me desenganou foi brutal: não tanto por estar seco e sujo o leito do Rio; mas porque, embaixo da Ponte, como se fossem Bichos, estava arranchada uma família de Retirantes, ferida pela fome, pela miséria, pela sujeira, pela maior degradação que se possa imaginar. E, por cima da Ponte, desfilavam meus semelhantes – pessoas para as quais “os Miseráveis” era como se não existissem. Nem sequer os viam. (SUASSUNA, 2017, p. 35)

Assaré aborda essa mesma temática em seu poema:

Meu compadre Zé Fulô
 Meu amigo e companheiro,
 Faz quage um ano que eu tou
 Neste Rio de Janeiro;
 Eu saí do Cariri
 Maginando que isto aqui
 Era uma terra de sorte,
 Mas fique sabendo tu
 Que a miséra aqui no Su
 É esta mesma do Norte.
 [...]
 Aqui no Brasi de Cima,
 Não há dô nem indigença,
 Reina o mais suave crima
 De riqueza e de opulença;
 Só se fala de progresso,
 Riqueza e novo processo
 De grandeza e produção.
 Porém, no Brasil de Baxo
 Sofre a feme e sofre o macho
 A mais dura privação.
 [...]
 No Brasi de Baxo eu vejo
 Nas ponta das pobre rua
 O descontente cortejo
 De criança quage nua.
 Vai um grupo de garoto
 Faminto, doente e roto
 Mode caçá o que comê
 Onde os carro põe o lixo,
 Como se eles fosse bicho
 Sem direito de vivê.
 (ASSARÉ, 1978, p. 271-272)

Tanto Assaré quanto Suassuna revelam em seus textos a questão social que envolve a sociedade brasileira. Cada um registra essa realidade e reflete à sua maneira. A sabedoria do avô de Munduruku pode ser ouvida através das palavras de Assaré, que são resgatadas pelo

narrador do romance. Dom Pantero é aquele personagem preocupado em registrar, em alguns momentos, o desprezo sofrido por uma parte da sociedade que não tem direito à voz.

Algumas formas expressivas de perceber a realidade, tanto dos povos indígenas quanto dos africanos estavam voltados para a arte do narrar. As histórias contadas pelos indígenas provinham sempre de algum ancião, assim como alguns contos africanos. Essa herança é visível em alguns poemas narrativos de cordel. Em *A realidade da vida*, Patativa do Assaré relata em versos uma história contada por seu avô:

Na minha infância adorada
 Meu avô sempre contava
 Muita história engraçada
 E de todas eu gostava.
 Mas uma delas havia
 Com maió filosofia,
 E eu como poeta sou
 E só rimando converso,
 Vou aqui conta em verso
 O que ele em prosa contou.
 (ASSARÉ, 2013, p. 112)

José Pacheco, em *A festa dos cachorros*, registra um narrador a contar uma história ouvida de seu bisavô:

Eu ainda estou lembrando
 O que meus bisavós contavam
 Muitas histórias passadas
 De quando os bichos falavam
 Como bem, fosse a festa
 De quando os cachorros casavam.
 [...]
 Meus leitores essa história
 Que vosso poeta fez
 O meu bisavô contava
 Meu avô disse uma vez
 O meu pai contou a mim
 Hoje conto a vocês.
 (PACHECO, 1948, p.1-17)

Percebe-se nesses versos como a tradição oral dos indígenas deixou marcas na Literatura de Cordel: as histórias são resgatadas pela memória, contadas e recontadas pelos antepassados. Na literatura africana, alguns contos evocam aquela voz repleta de sabedoria dos anciãos indígenas. Em *Contos ao redor da fogueira*, de Rogério Andrade Barbosa, o narrador conta a história de Kumbu, um menino que morava em uma floresta sagrada destacando o respeito e a sabedoria dos mais velhos:

Naquela madrugada, o silêncio da aldeia não foi quebrado pelos uivos dos chacais nem pelas gargalhadas fúnebres das hienas. Um choro alto e forte irrompeu de uma das cabanas, agrupadas em círculo numa clareira da imensa floresta. O nascimento de uma criança é sempre motivo de festa e orgulho nos lares africanos, mas aquela noite escura, em que não se percebia o brilho das estrelas nem o fulgor da lua, era, segundo os mais velhos, sinal de mau presságio. (BARBOSA, 2014, p. 15)

No mesmo livro, o autor relata outro conto *Buanga, a noiva da chuva*. Nesta história, após o narrador contar a sina de Buanga, ao final afirma: “Os mais velhos contam que, desde aquele dia, nenhuma outra moça foi sacrificada aos Deuses da Montanha” (BARBOSA, 2014, p. 62). Esse relato do narrador demonstra que a história foi contada por uma pessoa mais velha, ouvida e repassada através da memória, assim como algumas histórias em cordel.

Essa história que escrevi
 Não foi por mim inventada:
 Um velho daquela época
 Tem ainda decorada,
 Minha aqui são as rimas
 Exceto elas, mais nada!
 (BARROS, 2008, p. 16)

Quem me contou com detalhes
 Eu não sei se é mentira
 Foi um velho ex-cangaceiro
 Chamado Zé Macambira
 Me disse que Lampião
 Foi um herói do sertão
 Esse título ninguém tira.
 (CAMPOS, s.d., p. 1)

Escutar as palavras dos mais velhos são indícios da presença lítero-cultural deixada pelos indígenas e africanos na Literatura de Cordel. O cantador/contador que canta/conta as histórias ouvidas, fazem-nas de acordo com as marcas da tradição oral indígena, africana e europeia. No romance em análise, Dom Pantero é, pois, esse velho guardião da memória a encantar o público com seus ensinamentos:

O homem tem 70 anos; os poucos cabelos já estão brancos; é alto, magro e ossudo como um Fante de madeira. Se a gente prestar atenção dá para ver os cotovelos forçando o tecido do casaco. E, mesmo assim a experiência de ouvir Antero SAVEDRA é galvanizante, a ponto de o público se esquecer do tempo. (SUASSUNA, 2017, p. 112)

Essa descrição de Antero SAVEDRA – escritor fictício do romance – permite associar a figura do velho ancião indígena e do africano à imagem do personagem Dom Pantero – pseudônimo de Antero SAVEDRA.

Percorrendo ainda o uso da palavra através da voz, apropriar-se dela é evocar o misticismo indígena, os guardiões da palavra africanos e a audição dos *aedos*.

A sociedade indígena é de tradição oral. Oralidade não é apenas a palavra que sai da boca das pessoas. É uma coreografia que faz o corpo dançar. O corpo é a reverberação do som das palavras. A oralidade é a divindade que se torna carne. O narrador é o mestre da palavra. A palavra não volta sem cumprir sua missão. Da mesma forma que Cristo não retornou a seu Pai sem cumprir a sua. Corpos físicos e espirituais dançam ao som das palavras, pela mágica que produzem. A chuva cai pela súplica; o fogo arde pela voz embargada das mãos; o vento traz notícias de longe, ao ouvir o chamado humano; a terra é recriada pelo canto místico ancestral. A natureza é atraída, seduzida pela palavra. (MUNDURUKU, 2000, p. 95)

Essa palavra (en)cantada é também objeto de magia dos cantadores nordestinos. Aquele folheteiro que vende os folhetos narrando ou cantando as histórias possui a mesma desenvoltura descrita por Munduruku. Através de sua voz a palavra se materializa, a ação performática do cantador passa a resgatar esse modo de transmissão do conhecimento realizado pela sociedade indígena. Dom Pantero é também um (en)cantador:

No outro dia, antes de começar a Viagem de volta, corri ansioso a comprar os jornais da cidade, para ver se saíra publicada alguma notícia, algum comentário sobre a Aula do dia anterior. E deslumbrado (mas ao mesmo tempo preocupado pelo “hipnotismo cipriânico”) vi o seguinte, logo na primeira página do Diário da Manhã: SAVEDRA HIPNOTIZA PÚBLICO DA JORNADA: O ALERQUIM-PIERRÔ ERUDITO QUE VEIO DO SERTÃO. (SUASSUNA, 2017, p. 110)

Saber seduzir o público através da palavra é uma arte presente na também na cultura africana. Os *griots*, na tradição africana, estavam encarregados de repassar as tradições de seu povo para as futuras gerações. Eles possuem a sabedoria dos ancestrais e por isso são conhecidos como guardiões da tradição.

Muitas vezes conhecidos como contadores de histórias – também eram figuras importantes para a manutenção da oralidade. Diferentemente dos *domas*, os *griots* conversavam muito e narravam diversas histórias, muitas vezes acompanhados de música e dança. Assim como os gregos contaram as histórias da Guerra de Troia e as aventuras de Ulisses, muitos *griots* narraram as façanhas de importantes reis [...] ou então descreviam batalhas que haviam sido travadas no passado e até mesmo as histórias de como o homem e o mundo haviam surgido. Nas noites mais quentes, os jovens das aldeias sentavam-se em volta de uma pequena fogueira e ouviam as histórias contadas e cantadas pelos *griots* e pelos homens mais velhos da comunidade. Os *griots* viajavam por diferentes povos africanos levando consigo as tantas histórias que aprendiam. (SANTOS, 2017, p. 63)

Conforme afirmou o autor, os *griots* revelam a magia da história tanto quanto um rapsodo, um trovador, um cantador. Essa tradição oral africana chega ao Brasil e conseqüentemente altera e produz conexões com uma cultura brasileira que ainda se formava

no Brasil colonial. Segundo Cascudo, as amas de leite, as negras que cuidavam dos meninos brancos, contavam histórias, praticavam releituras, levavam aos ouvidos das crianças brancas as histórias ouvidas pelos europeus e adicionavam a elas os heróis de suas terras – assim como faziam os cordelistas, os indígenas e os africanos. Desde essa época já se percebia a nitidez da presença dos contadores de histórias e a

humilde Sheherazade, conquistava com a moeda maravilhosa, um canto da reminiscência de todos os brasileiros que ela criava. Os ouvidos brasileiros habituaram-se às entonações doces das mães-pretas e sabiam que o mundo resplandecente só abriria suas portas de bronze ao imperativo daquela voz mansa, dizendo o *abre-te sésamo* irresistível: *era uma vez...*” (CASCUDO, 2006, p. 165)

No *Romance do Pavão misterioso*, de João Melchiades Ferreira, o poeta assim começa a história:

Eu vou contar uma história
De um pavão misterioso
Que levantou voo na Grécia
Com um rapaz corajoso
Raptando uma condessa
Filha de um conde orgulhoso.
(FERREIRA, 2012, p. 1)

O cantador avisa que irá contar uma história repleta de magia tal qual um contador de histórias e aquela voz das amas de leite. Em *Os três cavalos encantados e três irmãos camponeses*, de José Camelo de Melo Resende, assim o cantador começa a narrar a história:

Neste romance pretendo
Contar em versos rimados
A completa história de
Três cavalos encantados
E três irmãos camponeses
Humildes e afortunados.

Eu era quase criança
Quando ouvi ler esta história
Por um amigo e vizinho
E gravei-a na memória
E vou contá-la hoje em trovas
Se a musa der-me essa glória.
(RESENDE, 1950, p. 1)

Nesses versos o poeta valoriza a memória, guardando fielmente a narrativa ouvida e agora versada. Esse cantador/contador de história do cordel também é resgatado por Suassuna

em *Dom Pantero*. Ainda fazendo referência à aula-espetaculosa concedida pelo narrador do romance, assim o Jornal Diário da Manhã define a sua atuação:

Antero Savedra, que se considera apenas um ‘contador-de-histórias brincalhão’, deu ontem em Patos uma aula de Vida. Foi a melhor apresentação da Jornada Nacional de Literatura. Alegre, descontraída, permeada de casos engraçados e de reflexões profundas, de citações de Autores clássicos, medievais, renascentistas e barrocos, que pareciam comparecer ao Palco atendendo ao chamado daquele misto de Mateus-Arlequim e Bastião-Pierrô, que deixou em todos que estavam no teatro um gosto de alegria. Apesar de longa, ninguém queria que a Aula-Espetaculosa acabasse. (SUASSUNA, 2017, p. 110-111)

Na Folha Patoense também saiu uma matéria sobre a aula-espetaculosa:

Na Aula-Espetaculosa, Antero Savedra entremeava suas palavras com músicas, poemas e casos que lhe vinham à memória privilegiada. O impressionante é que depois de ficar muito tempo divagando sobre outros temas, Savedra voltava sempre ao ponto em que se havia desviado. E, como disse Ricardo Barberena num jornal de Caruaru, o público ora o ouvia em ‘respeitoso silêncio’, ora explodia em ‘sonoras gargalhadas’ pontuadas por aplausos calorosos. (SUASSUNA, 2017, p. 113)

Os vestígios resgatados no cordel são externados por Suassuna em seu romance. No poema de Resende (1950), o poeta faz referência à musa e, como um *aedo*, pede o consentimento dessa entidade para o ajudar a rememorar a história ouvida, assim como faz o narrador do *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, o qual serve de introdução ao *Romance de Dom Pantero*:

Ave Musa incandescente
Do deserto do Sertão!
Forje, no Sol do meu sangue,
O Trono do meu clarão:
Cante as Pedras encantadas
E a Catedral Soterrada,
Castelo deste meu Chão!

Nobres Damas e Senhores
Ouçam meu Canto espantoso:
A doida Desventura
De Sinésio, O Alumioso,
O Cetro e sua centelha
Na Bandeira aurivermelha
Do meu Sonho perigoso!
(SUASSUNA, 2017, p. 31)

No cordel é recorrente essa invocação. Em *O verdadeiro romance do herói João de Calais*, de Leandro Gomes de Barros, o cordelista clama pela voz desta entidade:

Vinde musas que habitam
Nas regiões divinais

Banhar-me nas santas águas
 Das fontes celestiais
 Que vou contar o romance
 Do herói João de Calais.
 (BARROS, 2004, 231)

Caetano Cosme da Silva no cordel *O assassino da honra ou a louca do jardim*, também recorre às visões da musa para que o poeta possa recontar esta história:

Vinde, musa mensageira
 Do reino de Eloim,
 Traz a pena de Apolo
 E escreva aqui por mim
 O “Assassino da Honra”
 Ou a “Louca do Jardim”.
 (SILVA, 1927, p. 3)

Essas referências lítero-culturais e artístico-midiáticas só podem ser realizadas quando se propõem a remover as camadas culturais presentes na Literatura de Cordel. Ao realizar esta leitura palimpséstica, constata-se que Suassuna desvela as tintas dessa escrita, pois em sua tessitura é possível encontrar o contador de história e referências às heranças indígenas, africanas e europeias.

O *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* não silencia as vozes vindas dos ancestrais. Seja na sua escrita, seja nas imagens que compõem a obra, a presença indígena da Literatura Brasileira se faz presente, não para demonstrar o tom pejorativo atribuído a sua forma artística, mas para mostrar que esses povos produziam artes singulares ainda não percebidas e nem apreciadas nos textos da literatura de informação. O próprio autor havia chamado a atenção de muitos estudiosos sobre a arte indígena:

Escrevi, num livro que eu fiz sobre os ferros, que o pessoal de Comunicação, no Brasil inteiro, tinha que tomar conhecimento da Pedra do Ingá: porque é o primeiro documento de comunicação daqui do Nordeste, e acredito que um dos primeiros do Brasil. É uma beleza, a escultura, uma das obras de escultura mais importantes do Brasil. Então porque a gente só fala, na escultura brasileira sobre o Aleijadinho? O Aleijadinho é de primeiríssima ordem, os grandes escultores do Barroco nordestino, do Barroco brasileiro em geral, são grandes escultores. Mas esse aqui, da Pedra do Ingá, também era um grande escultor brasileiro. Infelizmente não sabemos o nome dele, ou o nome deles, porque talvez tenha sido de mais de um. (SUASSUNA, 2000, p. 24)

Assim, cada carta publicada no romance é em comemoração a um dos povos colaboradores da construção da cultura brasileira, “publicada para comemorar os 500 séculos da nossa Cultura, em sua vertente indígena” (SUASSUNA, 2017, p. 44), “publicada para

comemorar os 500 anos da nossa Cultura, em sua vertente ibérica” (idem, p. 122) ou ainda “publicada para comemorar os 500 anos da nossa Cultura, em sua vertente africana” (ibidem, p. 342). Algumas imagens também evocam esta presença indígena e africana. Ao longo das páginas, Suassuna insere ilustrações que fazem referência às imagens contidas na Pedra do Ingá:

Figura 1 - Imagem da Pedra do Ingá



(a)



(b)

Legenda: (a) e (b) – Imagens da Pedra do Ingá, Paraíba.

Fonte: <https://www.destinoparaiba.pb.gov.br>.

O autor transpõe para as páginas do livro representações dessas imagens, revelando, assim como no cordel, a presença desses ancestrais. Observa-se, logo após a capa dos volumes, uma representação gráfica dessa Pedra:

Figura 2 - Releitura da Pedra do Ingá

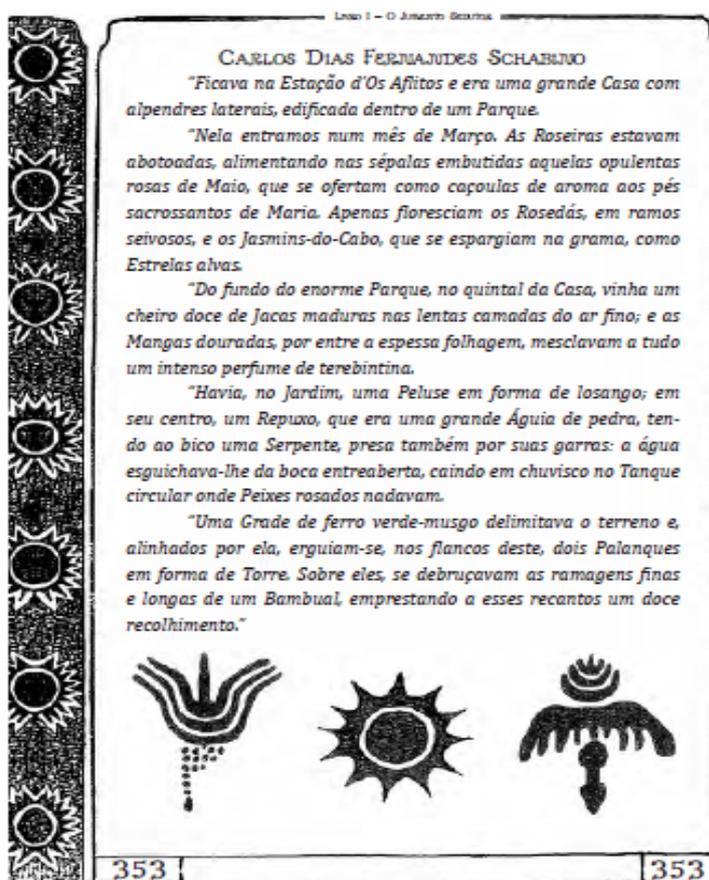


Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 1-2.

Mais adiante, o autor insere ilustrações que evocam as insculturas¹⁴ da Pedra do Ingá:

¹⁴ 'Insculturas' referem-se à arte de insculpir. Processo semelhante ao entalhe das xilogravuras na madeira, só que feita nas pedras. Vista de longe, a sensação é que são entalhadas em alto-relevo. A Pedra do Ingá é um sítio arqueológico que contém essas imagens e gravados rupestres no sertão da Paraíba.

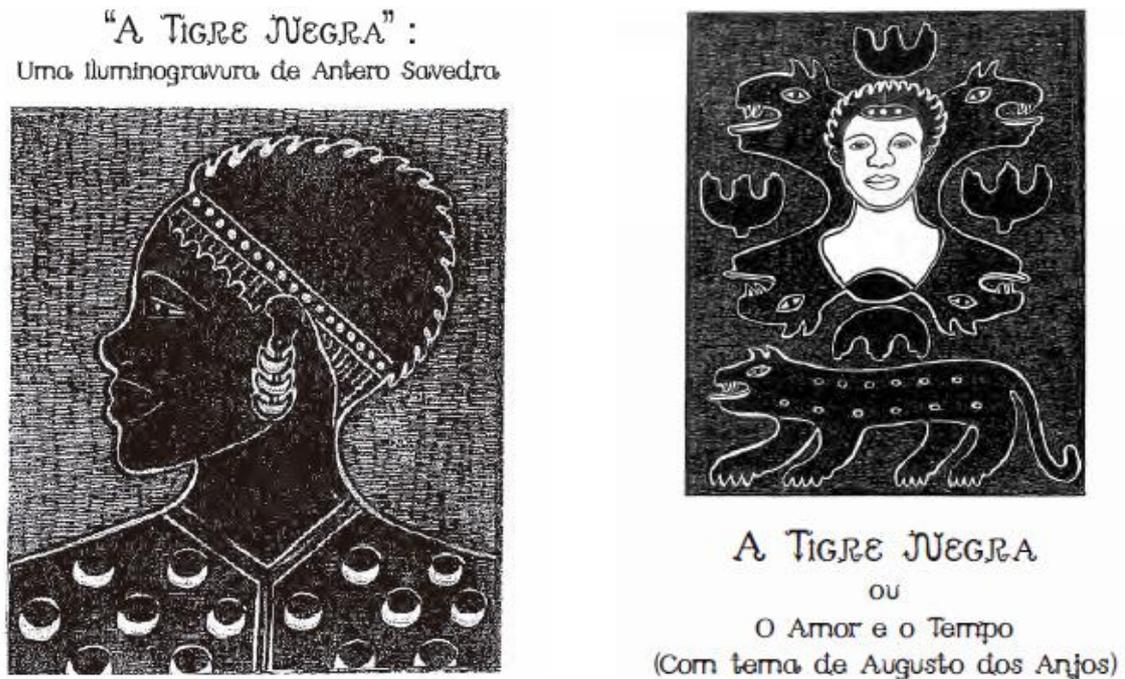
Figura 3 - Desenhos da Pedra do Ingá



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 353.

As marcas africanas também são referenciadas ao longo da narrativa. No penúltimo capítulo do volume 2, o autor apresenta uma iluminogravura – arte plástica criada por Suassuna que terá seu conceito expandido e exemplificado no capítulo 4 – intitulada *A tigre negra* e um soneto com o mesmo título, ambos se referem à presença da mulher negra, lembram a força, a beleza e os mistérios dessa personagem tão importante em nossa história.

Figura 4 - Iluminogravura *A tigre negra*



(a)

(b)

Legenda: (a) e (b) Reprodução de imagens contidas na Iluminogravura *A tigre negra*.
Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 799-801.

A partir daí, ao agitar os versos da Literatura de Cordel, pode-se perceber uma heterogeneidade diante daquilo que parecia homogêneo, assim como o romance que suscita interpretações para além do visível. Suassuna oferece ao leitor de seu romance uma obra heteróclita, heterogênea, somente apreciada quando se consegue ler entre os espaços em branco da narrativa.

1.2.3 Referências e combinações artístico-midiáticas no cordel

Caminhando ainda no campo da leitura palimpséstica da Literatura de Cordel, neste momento, serão removidas e desmembradas as artes e mídias que compõem essa literatura para que seja possível entrelaçar as interferências do cordel na composição do romance em análise. No capítulo 4, os dados apresentados nesse subtítulo serão comprovados na tessitura

da narrativa de *Dom Pantero*. Assim, para efeitos de análise posterior, é necessário compreender como essa pesquisa entende a estrutura do cordel. A partir da leitura feita, o cordel será referenciado como uma composição intermediária. Os motivos dessa observação se embasam por essa literatura conter em sua estrutura mídias que quando articuladas formam uma unidade. Cada mídia envolvida não pode ser separada do todo, pois caso isso aconteça a sua univocidade será corrompida. Composta pela voz, teatralidade, dança e artes plásticas, o cordel se constitui como uma mixmídia (CLÜVER, 2006, p. 19), trazendo referências intermediárias (RAJEWSKY, 2012, p. 28) que acrescentam à leitura da obra informações para além da escritura.

A partir da voz do cantador e da sua transposição para o folheto, o cordel se materializa. Na Antiguidade Clássica, voz e *logos* caminhavam juntos; ao longo desse percurso, se separaram quando a escrita passou a vigorar. O cordel nordestino propôs uni-los novamente. O cantador é “o descendente do aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão [...] canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. [...] É o registro, a memória viva, a voz da multidão” (CASCUDO, 2005, p. 128). É esse cantador que, através da voz e da performance, transforma a sua voz em mídia, pois a partir dela há conexões de linguagens e a sabedoria daqueles menestrelis se (re)fazem. Para Cláudia Neiva Matos,

No espaço cambiante da oralidade/escritura, distingue-se um movimento textual transgressor, uma vez que o texto escrito transgride o espaço da escritura, ultrapassa-o, sai dos limites do papel, move-se e aspira a se fazer voz. Ponto de intersecção entre a oralidade e a escritura, a literatura de folhetos, permite que a cena oral não se restrinja à voz, mas muito mais que isso, se insinue como corpo e gesto. Daí o aspecto performático do poeta de cordel, que com voz e gestos, faz a coreografia de suas narrativas. A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. Voz é também corpo. (MATOS, 2008, p. 75)

Nessa movência, o corpo dramatiza e dança a história cantada. A mídia teatral se faz presente e como se fosse um espetáculo, o cantador usa o corpo todo de forma a conferir potência à palavra cantada, gesticula, interage com seu público, dança de um lado para o outro ao compasso da narrativa em versos, muda o tom da voz, “participa da ação de dizer, desde o tom anasalado da voz, passando pela marcação rítmica, até a expressão corporal, que se manifesta nos movimentos das mãos” (MATOS, 2008, p. 77). Através do corpo, o poeta popular evoca as mídias teatrais e dançarina dos espetáculos populares. Agrega, como não deixar de mencionar, a mídia musical em seus versos.

Ainda há de acrescentar a toda essa arte do narrar através da palavra cantada a sua materialização no folheto. Os folhetos nordestinos são os registros escritos dessa voz cantada e como texto escrito, também é mídia. O cordelista possui o seu momento de (re)tecer os retalhos da tradição, fundando reinos fabulosos e agregando as mídias das artes plásticas com as xilogravuras – ilustrações das capas dos folhetos. A xilogravura é uma arte milenar, preenche imageticamente a Literatura de Cordel. A sociedade nordestina à época em que o cordel eclodiu era uma população altamente iletrada. O nordestino escolhia o folheto a ser adquirido de acordo com as histórias gravadas na memória e através das imagens encontradas nas capas. A xilogravura era algo imprescindível para a compra de um determinado folheto como também eram as pinturas medievais.

Na Idade Média, as pinturas eram detentoras de fortes componentes pedagógicos, nesta época a população não sabia ler e desconhecia a língua professada nas missas, o latim. Assim sendo, a pintura medieval românica usava imagens como veículo para instruir a fé cristã. A pintura centrava-se muito na temática religiosa abordando a vida de Cristo, contando os feitos heroicos dos guerreiros e as derrotas dos inimigos nas batalhas. Havia ainda algumas imagens que refletiam o cotidiano, aspectos muito semelhantes aos propósitos da xilogravura. (RIBAS; MALAFAIA, 2021, p. 71)

A capa de um cordel é um resumo da história, o xilógrafo se apropria de todo o contexto narrativo para dar conta de uma imagem que o retrate.

Figura 5 - Capa de folhetos



(a)



(b)

Legenda: (a) e (b) – imagem das capas de folhetos em xilogravura.
Fonte: MALAFAIA, 2022.

Essa arte passou, de maneira ímpar, a ilustrar os folhetos compondo um todo significativo. Segundo Roiphe (2011, p. 5), a Literatura de Cordel se transformou em um gênero verbo-visual, tal qual o romance em estudo, é necessário analisar o folheto a partir de sua capa, sendo ele constituído por imagem ou não, assim como é de vital importância analisar as imagens e a tipologia do romance. Assim sendo, a xilogravura se estrutura como uma composição intermediática por natureza, conjugando as mídias desenho, entalhe e pintura.

Com o intuito de ilustrar o potencial dessa literatura, convém demonstrar que toda a composição intermediática do cordel pôde ser apreciada e se tornado o sustentáculo do Cinema Novo. Segundo Debs, “quando Glauber Rocha busca um cinema nacional que seria brasileiro tanto pela forma quanto pelo conteúdo, ele convoca a Literatura de Cordel e seu universo para elaborar a estética do cinema novo” (DEBS, 2014, p. 17). Assim, as mídias constitutivas do cordel corroboram para destacar o cego cantador, a musicalidade dos versos, a fotografia referenciando à xilogravura. E ainda, na esfera de um universo épico, mítico e bíblico, o sertão serviu de influência para a construção de uma identidade nacional reconhecida mundialmente através de grandes cineastas, como Glauber Rocha e Geraldo Sarno. As produções cinematográficas contribuíram para a expansão e reconhecimento dos cantadores, repentistas, e do próprio cordel.

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), o filme sem a música cantada perde muito do seu potencial, uma vez que a cantoria da narrativa traduz poeticamente os anseios e as mensagens contidas na história.

Eu parti do texto poético. A origem de Deus e o Diabo é uma linguagem metafórica, literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A ideia do filme me veio espontaneamente – Glauber Rocha. (AZEVEDO, 2004, p. 60)

Entre uma cantoria e outra as sequências vão se alinhavando. A voz do cantador cria essa ambientação característica da mídia cordel e promove um impacto na recepção do espectador, pois o filme, em uma esfera silenciosa e enigmática, possui na figura do cantador a revelação poética das imagens. Assim acontece com a primeira poesia cantada para a apresentação dos personagens Manuel e Rosa:

Manuel e Rosa viviam no sertão
Trabalhando a terra com as próprias mão.

Até que um dia, pelo sim, pelo não,
 Entrou na vida deles o Santo Sebastião
 Trazia bondade nos olhos,
 Jesus Cristo no coração.
 (AZEVEDO, 2004, p. 61)

O Beato Sebastião é o tema da próxima cantoria:

Sebastião nasceu do fogo
 No mês de fevereiro,
 Anunciando que a desgraça
 Ia acabar com o mundo inteiro,
 Mas que ele podia salvar
 Quem estivesse ao lado dele,
 Que era santo, santo
 Era santo milagreiro.

Sebastião nasceu do fogo
 No mês de fevereiro
 Anunciando que a desgraça
 Ia queimar o mundo inteiro,
 Mas que ele podia salvar
 Quem seguisse os passos dele,
 Que era santo, santo,
 Era santo e milagreiro.
 (AZEVEDO, 2004, p. 62)

Além da presença desse cantador, Glauber Rocha aposta nas imagens xilográficas do cordel para compor as fotografias do filme e no modelo oral narrativo desta composição.

Ao contrário das imagens glamourizadas de Chick Fowles, os cinemanovistas vão elaborar uma fotografia apta a traduzir a aridez e a seca do sertão, inspirando-se notadamente nas famosas xilogravuras que ilustram as capas do cordel. No plano da narrativa, a estrutura dicotômica que opunha o bom ao malvado cangaceiro cederá lugar a uma estrutura menos ortodoxa, toda em elipses e suturas violentas, calcadas sobre o modelo oral narrativo do cordel. (DEBS, 2014, p. 32)

Na mesma linha de pensamento de Glauber Rocha, Ariano Suassuna encontrou no canto dos cantadores e na estrutura intermediática do cordel um terreno fértil para a criação do seu Castelo-Literário. Segundo Lígia Vassalo,

A arte armorial parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilografia segundo o ponto de vista da arte popular. O folheto é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, teatral e poético dos versos e narrativas; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras da capa do folheto; o musical dos cantos e músicas que acompanham a leitura ou a recitação do texto. (VASSALO, 1993, p. 26)

Esses setores separados dos folhetos explicados pela autora são mais que divisões, são mídias estruturantes do cordel que permitem esta literatura abrir diálogos com outras mídias e artes. Compreender o cordel como uma composição lítero-cultural intermediária proporciona a visibilidade dessa mídia. Segundo Edilene Mattos (2008), somente quando outra abordagem for atribuída ao cordel sem a rotulação de literatura popular é que essa arte poderá ser estudada sem preconceito.

Com os estudos intermediários, temos a possibilidade de devolver a voz à Literatura de Cordel, ao potencial dessa literatura resistente ao tempo e às tecnologias. Denominar o cordel como um composto intermediário é demonstrar que essa mídia, além de sustentáculo para o Movimento Armorial, é também uma mídia com potencial literário e por isso deve ser abordado como tal. Alocá-la apenas como manifestação cultural é não reconhecer na sua estrutura toda essa potência que sustenta uma obra fílmica, um teatro, um romance.

Como pode ser observado, a partir da leitura palimpséstica da Literatura de Cordel, um mosaico lítero-cultural-midiático é desvelado. Suassuna utiliza-se dessa particularidade do cordel evocando esse mosaico nas páginas da narrativa, produzindo conhecimentos únicos a partir das conexões entre imagem e texto. Se para Suassuna, em *Uma mulher vestida de sol*, na sua primeira versão, a Literatura de cordel era referenciada somente na temática da história, em *Dom Pantero*, Suassuna soube com maestria demonstrar a força dessa literatura, removendo, separando, dando visibilidade às vozes nativas, africanas, cristãs e pré-cristãs por anos silenciadas.

1.3 Cordel e a obra suassuniana: escritas em “língua vulgar”

Suassuna foi um escritor muito atento à forma literária do cordel, embora tenha deixado registrado em diversas entrevistas e aulas-espetáculo o seu apreço por essa literatura, trouxe para seu universo literário mais do que temas, tipos ou histórias que permeiam a Literatura de Cordel. O autor conseguiu divulgar os códigos que ali repercutem trazê-los à cena literária brasileira – culturas e artes apagadas e silenciadas por muitos anos. No romance em análise, é visível tanto a presença do cantador nordestino, das narrativas em versos, das ilustrações lembrando as xilogravuras, da arte e cultura dos indígenas e africanos como também chamam a atenção aspectos relacionados ao medievo que ultrapassam o registro escrito: indo do imaginário às formas de expressão concretas e espirituais do mundo

medieval. A paisagem, a ambiência, a mentalidade, as crenças reportam e evocam a Idade Média invadindo a concepção do cordel, dentre os quais ressalte-se a escrita em “língua vulgar”. Do mesmo modo como a Literatura de Cordel foi desde sempre uma literatura escrita para o povo nordestino, uma forma de linguagem que “traduzia” histórias e acontecimentos para a população sertaneja, a construção do romance de Suassuna traz à tona, de certa forma, uma elucidação, uma espécie de “tradução”, de como é possível, dentro de um livro físico, aproximar e entrelaçar artes e não-artes – mídias diversas – em sua tessitura.

Voltando um pouco no tempo, período de expansão e dominação do Império Romano, sabemos que o latim se constituiu como a língua de prestígio e duas de suas formas eram reconhecidas como literárias: o latim medieval e o baixo latim. Segundo Auerbach (1987), “durante longo tempo, o baixo latim manteve seu lugar de preponderância como língua escrita: a Teologia, a Filosofia, a Jurisprudência se exprimiam em latim, e o latim era também a língua dos documentos políticos e das correspondências das chancelarias” (AUERBACH, 1987, p. 101), essa língua escrita não era a língua conhecida pelo povo. As línguas consideradas como sendo do povo eram as línguas românicas, julgadas como incultas, indignas da atenção dos eruditos. Essas línguas vulgares “puderam criar para si, pouco a pouco, uma existência literária” (idem, p. 102). Assim, algumas obras eclesiásticas passaram a ser escritas em língua vulgar, na língua do povo, promovendo o surgimento, dentro dos domínios do francês, de “uma literatura poética escrita por pessoas que não sabiam latim: é a civilização dos cavaleiros, da sociedade feudal” (ibidem, p. 102). Essa pequena digressão pretendeu esclarecer a importância da língua vulgar para os povos, muitos deles iletrados, da Idade Média. A língua utilizada pela maioria da população eram as línguas vulgares – francês, castelhano, catalão, italiano, provençal –, línguas essas reconhecidas e utilizadas pela maioria da população nas ruas. O povo tinha para si uma forma de linguagem diferente da utilizada pela elite com a qual se identificava. O Nordeste do Brasil, com a maioria absoluta da população iletrada à época da colonização, construiu também para si uma forma de comunicação diferenciada a qual o povo apreciava e dizia ser a forma mais autêntica de comunicação.

Ana Maria Galvão (2010) realizou uma pesquisa sobre a recepção dos folhetos pelos leitores/ouvintes da região Nordeste. Dentre as entrevistas processadas, a do vendedor Edson elucida essa maneira diferenciada de contar uma história em cordel, afirmando “que as histórias publicadas em forma de livro, em português ou mesmo em espanhol, deixaram gradativamente, de ser lidas, à medida em que os folhetos rimados se foram popularizando” (GALVÃO, 2010, p. 179). Segundo o vendedor,

O livro [...] desapareceu logo, depois que apareceu o rimado, o livro, os espanhóis, os portugueses deixaram de vender porque ninguém queria. Só queriam os livros rimados porque era mais engraçado, era um livro mais...que entendiam melhor, né? Livro em prosa é mesmo que tá lendo um livro de leitura, um livro de..., um livro didático, né? É, porque em prosa é mesmo um livro didático [...] Um livro rimado termina no gracejo. É mais difícil entender o que tem escrito no romance, no romance de bolso, livrinho de bolso. E o folheto não, a pessoa lia, achava graça [...] até decorava. (GALVÃO, 2010, p. 179-180)

Essas histórias contadas/cantadas em versos constituíam a forma de distração mais apreciada pelos sertanejos. Em uma sociedade iletrada, com difícil acesso aos meios de comunicação, os folhetos cumpriam um duplo papel: divertir e manter informada a população. A Literatura de Cordel se aproxima, dessa forma, daquela “língua vulgar” da Idade Média, pois o poeta transpunha para o verso as histórias reais e ficcionais escritas em prosa, clarificando o conteúdo para os leitores/ouvintes. O nordestino, mesmo aquele que tinha acesso a algum tipo de meio de comunicação, só acreditava que o fato realmente havia acontecido quando este era divulgado no folheto. Rodolfo Cavalcanti explica sobre a credibilidade dos folhetos quando diz que “o sertanejo sabe pelo rádio ou por ouvir dizer os acontecimentos importantes. Mas só acredita quando sai no folheto... Se o folheto confirma, aconteceu...” (GALVÃO, 2010, p. 183).

Frandenburg afirma que “a escrita em vulgar significa também ‘campos’ e ‘estações’ diferentes: realizada e desfrutada de modo diferente do latim, por pessoas diferentes, em lugares e ocasiões diferentes” (FRANDENBURG, 2009, p. 297). Pode-se pensar que alguns cantadores nordestinos glosavam seus romances tradicionais em língua vulgar, pois, assim como no medievo, eles também clarificavam o conteúdo das histórias advindas do Velho Mundo. Essas histórias, como da Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Roberto do Diabo, Princesa Magalona, foram transpostas para a Literatura de Cordel nordestina tal qual uma tradução dos textos em prosa para versos, porém diferente da forma pela qual a elite costumava apreciar esses textos.

Esse trabalho de rimar a história, de transpor um texto em prosa para verso, guardando as especificidades desse tipo de texto, que mantém aspectos da cultura oral, segundo Abreu (2006), envolvia “também a simplificação dos períodos, a substituição de vocabulário, a eliminação de dificuldades sintáticas” (ABREU, 2006, p. 131). Como exemplo disso, pode-se observar o trecho original e depois a adaptação da *História verdadeira da Princesa Magalona, filha d’El Rei de Nápoles e do nobre e valoroso cavalheiro Pierres, Pedro de Provença*:

Pierre entregou à aia um dos três preciosos anéis que recebera da condessa sua mãe. Vendo-se a aia tão ricamente obsequiada e portadora de tão boas informações sobre Pierre, novos espíritos de alegria se lhe geraram por levar à princesa Magalona tão excelentes novas; e despedindo-se do nobre cavaleiro, lhe disse:

— Nobilíssimo senhor, fique-se com a paz do Espírito Santo, que eu lhe prometo dizer à princesa minha senhora tudo quanto entre nós é passado e mostrar-lhe este anel, que é um prodígio; e tudo quanto eu puder obrar neste caso o farei como inexcedível interesse. (s/ autor, Lisboa, s/ed., 1851)

Assim aparece na transposição realizada por Firmino Teixeira do Amaral (1957):

O dócil nome dela
Alegra meu coração
Tirou uma joia do bolso
Deu-lhe de gratificação
Ela ficou muito alegre
E disse: obrigado patrão.

Disse: meu senhor Pierre
Já está passando da hora
Está morrendo de cuidado
Princesa minha senhora
Beijou a mão de Pierre
Despediu-se e foi embora.
(AMARAL, 1957, p. 7)

Observa-se que na transposição para os versos, segundo Márcia Abreu (2006), as informações superficiais e as frases longas desaparecem, dando lugar às sextilhas e às rimas, permanecendo somente os dados essenciais. São estas formas de escritura, a transitar entre oralidade e a escritura, que apreciavam os nordestinos e faziam delas seu meio de comunicação, de lazer e em muitos casos de letramento.

Ariano Suassuna, quando da morte de Getúlio Vargas, destacou a dimensão literária e estética dos versos dos folhetos escritos por Firmino de Paula em *A lamentável morte do Presidente Getúlio Vargas*. Segundo Suassuna, o folheto vendeu 70.000 exemplares em 48 horas:

Essas 70 mil pessoas que compraram o folheto não compraram por causa do aspecto de comunicação que ele tem porque...porque se fosse pela comunicação já tinha saído no rádio e nos jornais que eram inclusive mais baratos que os folhetos e que saíram antes, porque ele vendeu o folheto a partir do...da manhã do dia seguinte. Então se 70 mil pessoas compraram o folheto é porque eles tinham o interesse em ver aquele acontecimento que tinha causado uma impressão tão grande a eles, eles queriam ver tratados nos termos da literatura que é a deles. [...] Pronto, é isso que eu chamo atenção, então para mim aquilo é uma obra antes de mais nada literária. (GALVÃO, 2010, p. 184)

Essa necessidade de ler/ouvir uma história em cordel faz dessa literatura uma arte própria da cultura nordestina, mas que não se restringiu aos limites do nordeste e se espalhou

por todo o território brasileiro. Compreendendo essa “língua vulgar” própria dos poetas de cordel, Suassuna construiu um romance em moldes próximos aos dos cordelistas, mas em vez de colocar o enfoque nas palavras, nos versos rimados, o autor pretendeu elaborar um romance que pudesse “traduzir” para outros escritores a possibilidade do diálogo entre diversas artes e mídias. Se a Literatura de Cordel estava direcionada ao povo, o romance de Suassuna se direciona aos escritores literários:

Salete Catão Grisi

Achei excelente essa ideia que teve nosso Mestre de, pela ‘Polifonia Inversa’ de Constâncio Porta, tentar reunir, num conjunto orgânico, as vozes mais diferentes. É como se a Literatura fosse um espaço homogêneo onde as particularidades individuais e as características cronológicas tendessem a desaparecer – o que nos conduz ao conceito de ‘Literatura universal’, no sentido de abranger uma vasta criação em que todos os Escritores seriam um ponto de encontro, encarnando uma espécie de Espírito-intemporal. Segundo esta visão, poderíamos considerar todas as obras da Literatura como obras de um Autor único, no qual seria possível ‘reconhecer’ outras vozes, outros textos de várias Literaturas e épocas diferentes. (SUASSUNA, 2017, p. 766)

A ponderação da personagem viabiliza uma das compreensões sobre a ideia que Dom Pantero queria que os escritores tivessem a respeito de sua obra: uma escrita que unisse a literatura, a arte e a cultura. O autor sugere, assim, uma escrita “em romance” (SUASSUNA, 2017, p. 23) como se sua escritura fosse realizada tal qual na Idade Média quando “pôr em romance”, segundo Zumthor, seria “glosar em língua vulgar, pôr, clarificando o conteúdo ao alcance dos ouvintes, fazer compreender adaptando às circunstâncias” (ZUMTHOR, 1983, p. 267).

Assim sendo constituído, Suassuna, em *Dom Pantero*, registra uma forma diferenciada de escrever um romance, alertando para o fato de que as artes e a cultura brasileira dispõem de diferentes matrizes as quais precisam ser referenciadas, não esquecidas ou silenciadas.

2 UMA VISÃO PANORÂMICA DO ROMANCE DE DOM PANTERO NO PALCO DOS PECADORES

Após elucidar alguns pontos de contato entre o romance de Suassuna e a Literatura de Cordel, importa conhecer, ainda que de maneira ampla, o romance em estudo. Lapidado durante trinta e três anos, o tempo atribuído à vida de Cristo na Terra, o autor procurou criar uma obra síntese que abarcasse tanto as suas produções, quanto as de outros criadores; buscou entrelaçar artes e mídias elaborando uma espécie de montagem teatral e/ou fílmica no universo de um livro físico. Segundo ele, a sua intenção, nesse romance derradeiro, era construir um texto que lançasse luz a outros escritores sobre essa integração entre as artes e a literatura. Para isso construiu o que denominou de “Ilumiara”. Este termo foi criado pelo autor para designar os anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Cariris no sertão do Nordeste brasileiro, e que, como “A Pedra do Ingá”, na Paraíba, foram lugares de culto. Por isso, normalmente têm como núcleo uma Itaquiara, isto é, um Monólito-central, lavrado por baixos-relevos ou decorados por pinturas rupestres. Esses lugares de culto eram vistos por Suassuna como sagrados para esses povos, pois ali cultuavam seus deuses e serviam de locais para deixarem registradas suas artes, era um local onde se encontrava a força criadora do povo.

Suassuna desejou erguer uma obra literária “como se” fosse essa Ilumiara dos índios Cariris, uma obra insculpida, como se sua escrita estivesse registrada em uma pedra e assim pudesse ser celebrada, abarcando diversas referências midiáticas, como apontam os estudos de Rajewsky (2012); ou seja, um texto que pudesse fazer referência às manifestações literárias e artísticas desde antes da “descoberta” do Novo Mundo até a contemporaneidade.

2.1 Decifrando o enredo

Antes de compreendermos a história narrada ou encenada no romance, faz-se necessário esclarecer alguns pontos que tangenciam a vida de Antero Svedra com a vida de Ariano Suassuna. Este foi um defensor da cultura popular, principalmente a nordestina e por causa disso, em suas produções, alocava de maneira magistral a arte popular nordestina – cordel e as festas populares. Sendo também professor, ministrava aulas-espetáculos nas quais

oferecia a seus alunos uma visão bem ampla daquilo que compreendia como sendo formas artísticas e por isso era um mestre que fazia questão de demonstrar que nossa arte, cultura e literatura vem muito antes da colonização. Ele defendia com veemência a arte dos ancestrais indígenas e africanos. Essas informações são importantes para o leitor compreender algumas referências contidas no romance, assim como a importância dessa obra para o contexto literário brasileiro.

É evidente, no romance, que Antero SAVEDRA defende, com a mesma ênfase de SUASSUNA a cultura popular, como também divide com o autor fatos, trabalhos e graus de parentescos. Dom Pantero é o narrador ficcional de um autor fictício criado por Ariano SUASSUNA, Antero SAVEDRA. A relação do escritor com seu pseudônimo é nítida: ambos possuem suas iniciais A.S.; seus irmãos Auro, Adriel e Altino são respectivamente, romancista, poeta e dramaturgo, assim como SUASSUNA. Através de Antero SAVEDRA, SUASSUNA se imortaliza, permitindo às futuras gerações conhecer parte do seu legado.

Fazendo parte das famílias SAVEDRA e SCHABINO, o autor ficcional constrói seu romance deixando as referências de todos os escritores que fizeram parte de alguma forma da sua vida intelectual, por isso encontramos Rafael Sabatini SAVEDRA, Augusto Schabino dos Anjos, Severino Cesário SAVEDRA, Miguel de Cervantes Schabino de SAVEDRA, Frederico SAVEDRA Nietzsche, e assim por diante. Estas aproximações demonstram como se constituiu a vida literária de SUASSUNA, um diálogo constante entre escritores eruditos e populares, entre as vozes (des)autorizadas.

Dessa forma, o romance modelado de acordo com o “Evangelho de São Lucas, dos Atos dos Apóstolos e das Epístolas de São Paulo” (SUASSUNA, 2017, p. 50) e escrito “em romance” (SUASSUNA, 2017, p. 23) anuncia um novo modo de escritura e leitura para o romance brasileiro, um fazer literário ainda não vivenciado e que poderá ter sua proposta compreendida ou não, dependendo da abordagem a ser utilizada, por isso a importância dos estudos intermediários para o entendimento da narrativa. São Lucas narra as ações e os acontecimentos relacionados a Jesus Cristo e, nos Atos dos apóstolos, relata o início da igreja e a expansão do Evangelho. Depois de ter investigado tudo, desde o princípio – conta toda a história para Teófilo. São Paulo anunciou um Novo Tempo para a humanidade, apontando um caminho a ser seguido através das epístolas destinadas às comunidades às quais ajudou a construir.

Tomando como base os escritos de Lucas e Paulo, Antero SAVEDRA narra sua história, a formação da literatura e cultura brasileiras através de cartas enviadas aos Nobres Cavaleiros e Belas Damas da Pedra do Reino, mas seu teor percorre um outro viés, o apocalíptico, em sua

derivação do grego *apokálypsis* que significa revelação (CUNHA, 1982, p. 58). Essa revelação, assim como as visões de São João Evangelista no último livro do Novo Testamento, anuncia um Novo-Tempo para a ficção brasileira, relatando, na tessitura da narrativa e das imagens apresentadas, qual a direção a ser seguida para se (re)construir uma Literatura Brasileira que valorize a cultura popular.

Assim, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* conta a história do escritor Antero Savedra sob a máscara do personagem Dom Pantero, um escritor frustrado o qual recebeu uma missão de seu tio, mestre e padrinho Antero Schabino, para escrever um romance sonhado, mas não concretizado.

Dom Pantero

Chamo-me Antero Savedra, nobres Cavaleiros e belas Damas da Pedra do Reino; e, como Altino, Auro e Adriel, sou filho do Cavaleiro – João Canuto Schabino de Savedra Jaúna – e de sua mulher e prima, Maria Carlota Sotero Veiga Schabino de Savedra. Mas, do ponto de vista da nossa formação intelectual, fomos educados por nosso tio, Antero Schabino – Paulo Antero Soares da Veiga Schabino de Savedra –, irmão de nossa Mãe e autor de dois livros, o *Diálogo d’A Onça Malhada* e a *Ilha Brasil* e o “quase-romance” *O Desejado*, ambos publicados, à sua custa, sob os pseudônimos de Aribal Saldanha e Ademar Sallinas. (SUASSUNA, 2017, p. 55)

[...]

Dom Pantero

Ora, sendo a *Estrada o Palco* mais significativo das *Viagens*, o livro que nosso tio Antero Schabino sonhava escrever quando morreu chamava-se exatamente *A Divina Viagem*; de modo que, agora, esta *Incursão*, este *Castelo* teatral, novelesco, circense, movediço e ambulante, é que verdadeiramente começa a minha – a *Viagem* final e insólita que estas *Cartas* aos poucos pretendem narrar. (SUASSUNA, 2017, p. 70)

Para conseguir cumprir a sua missão, Dom Pantero pretende reunir os manuscritos de seus irmãos Auro, Altino e Adriel. Dom Pantero crê que se conseguir escrever uma obra com os textos de seus irmãos, ele terá alcançado o mais alto nível entre os escritores, talvez até mais que Cervantes. Obsedado por este sonho e acreditando que seus relatos biográficos ajudarão na construção desse romance, ele narra fatos de sua vida por meio de cartas que poderão esclarecer seu sonho. Considerando-se um profeta, com visões confusas e enigmáticas, ele pensa que tais premonições serão capazes de ajudá-lo a erguer a sua *Ilumiara* em forma de romance.

Antero Savedra

Sim, porque aquela *Visão* era também uma *Sagração* e foi ela que me permitiu escrever estas *Cartas* com a paixão que meu assunto exigia: mesmo continuando a ser o Antero Savedra sombrio, culposo e feio do dia a dia, a *Visão*, ao fundir-me à máscara-e-persona de Dom Pantero, fizera de mim um *Personagem*, mais uma vez possuído pelo *Dáimone*, “*um Rei mortal, transfigurado em Poeta, Palhaço e Profeta*”. (SUASSUNA, 2017, p. 79)

Essa Ilumiara é construída através de cartas emitidas aos “nobres Cavaleiros e belas Damas da Pedra do Reino” (SUASSUNA, 2017, p. 216). Em cada carta, o narrador relata um fato da sua vida que contribuiu para a construção desse romance. No primeiro livro *O jumento sedutor*, os escritos de Dom Pantero revelam alguns fatos trágicos da sua vida e de sua família os quais o estimularam a dar forma ao romance.

Antero Savedra

[...]

Devo explicar a Vocês que nossas vidas foram marcadas por 4 acontecimentos terríveis. O primeiro surgiu quando, a 9 de outubro de 1930, meu Pai foi assassinado com um tiro pelas costas. O segundo, quando meu irmão Mauro se matou com punhaladas deferidas contra o peito, o que sucedeu no dia nefasto de 6 de outubro de 1970. O terceiro e o quarto, quando Auro e Adriel foram também assassinados. (SUASSUNA, 2017, p. 51)

Esse trecho destaca também os pensamentos que o motivaram a construir o simpósio revelado no segundo volume da obra. Quando Dom Pantero decide visitar a Ilumiara Jaúna, faz a pé um caminho seco, pedregoso pela estrada do sertão e compreende que seriam tais imagens essenciais para a construção da sua Ilumiara.

Dom Pantero

[...]

De fato, na Incursão que eu ia começando, era como se aquela Estrada, aquela Cobra achatada e sinuosa deitada à minha frente, fosse a enigmática Serpente-da-Terra, sobre cujas escamas o Homem, numa Viagem, caminhasse seu estranho destino. Eu avançava tenso e preocupado, porque sendo filho do Cavaleiro, tinha consciência da importância que a Ilumiara e sua Estrada assumiam para nós [...]. (SUASSUNA, 2017, p. 280)

Dom Pantero

[...]

No ritmo das pulsações, ouvia um murmúrio apavorante que me comunicava: para recriar, na Arte, a beleza grandiosa e austera do lugar real em que me encontrava, seriam indispensáveis, além da Gravura que Eliza me ensinara, as Esculturas em granito de Arnaldo Barbosa e a música obsedante de Antônio Madureira [...] ensolarada e cortante como a Paisagem que eu via e a Pedra sobre a qual meus pés se firmavam. (SUASSUNA, 2017, p. 289)

Esses episódios marcaram sua formação moral, política, religiosa e cultural. Seu tio, Antero Schabino, fê-lo entender que a família Savedra era “*uma família trágica*” (SUASSUNA, 2017, p. 51) e que a sua história deveria ser narrada por um novo “Hamlet” que “acertaria a vencer sua dor no Palco e na Estrada, por meio das Armas que Deus lhe concedeu – ‘*o galope do Sonho*’, do Rei, e ‘*o Riso a cavalo*’, do Palhaço” (*idem*, p. 51). Com esse pensamento, Dom Pantero decide erguer seu romance, mas não de forma convencional.

No primeiro livro, realiza uma espécie de roteiro para que o leitor compreenda os motivos os quais o levaram a construir o Simpósio Quaterna, uma aula-espetaculosa narrada e encenada no segundo livro *O Palhaço Tetrafônico* no qual atuaria como mestre e palhaço – sonho realizado. Este simpósio estava marcado para acontecer no dia 09 de outubro de 2000 na cidade de Taperoá, na Paraíba, mas quase precisou ser adiado por causa do assassinato de uma menina de 12 anos – na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição –, abalando todos os moradores da pequena cidade de Taperoá, inclusive Dom Pantero, que havia retornado a essa cidade para realizar o seu sonhado simpósio. O volume *O Palhaço Tetrafônico* se torna uma aula-espetaculosa servindo tanto para deixar registradas as intenções de Dom Pantero em relação a sua defesa da arte, cultura e literatura brasileiras, quanto para refletir sobre as duras condições por que passa a humanidade, principalmente para aqueles que pertencem “*ao povo pobre do Brasil real*” (SUASSUNA, 2017, p. 523), como a mãe da menina Patrícia, que desde muito cedo sofria com a dura realidade de sua vida.

Antero Savedra ao narrar sua caminhada pela estrada da vida e pelo palco do mundo mostra a sua atuação como poeta e palhaço, unindo o erudito ao popular. Não se trata de uma narrativa com começo, meio e fim ou de uma história inacabada deixando o leitor à procura de um final. A obra é enigmática, hermética, necessita de um leitor-espectador-ouvinte capaz de percebê-la de maneira sinestésica, na qual as atuações dos sentidos farão toda a diferença para a compreensão desta construção literária, atuação muito semelhante às percepções sensitivas do cordel – visão e audição em conjunto permitem uma compreensão singular.

2.2 Composição intermediática do romance

O mundo multimidiático tem oferecido ao leitor uma multiplicidade de linguagens. As conexões estabelecidas entre um texto e outro requerem um leitor ativo e participativo. Na internet, os diversos *links* e “janelas” disponibilizadas para a compreensão destas composições oferecem a este leitor informações para elucidar ou até mesmo ampliar o significado do texto. O receptor pode navegar por espaços outros, não somente a linguagem escrita que se encontra diante de seus olhos. Segundo Gláucia Guimarães e Maria Cristina Ribas (2016), “a articulação de linguagens produz novos textos e incita novas leituras [...]. É necessário considerar a constituição multimidiática das práticas sociais de leitura e de produção desses textos (multimidiáticos) na sociedade contemporânea, pois elas revelam

outra cultura, outra forma de ler, ser e estar na sociedade” (GUIMARÃES; RIBAS, 2016, p. 167).

O Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores percorre uma trajetória muito similar aos textos multimidiáticos e hipertextos. A todo instante o romance convida o leitor/ouvinte/espectador a articular linguagens literárias, artísticas, teatrais e cinematográficas. Através da imaginação, o interlocutor adentra em um ambiente circense, teatral, musical, dançarino. O receptor pode percorrer a narrativa da maneira que melhor lhe convier, não necessariamente de modo linear. Se o receptor não conseguir conceber esses espaços, fazer associações, dificilmente conseguirá alcançar a potencialidade da obra, permanecerá na superficialidade.

Nomeado pelo autor como sendo uma autobiografia musical, dançarina, poética, teatral e vídeo-cinematográfica, observa-se uma nova mídia a ser constituída a partir de combinações intermediáticas. As mídias individuais (RAJEWSKY, 2012, p. 70) se combinam e formam uma outra mídia que não é a de um romance convencional. Entrelaçando diversas mídias, Suassuna ergue o seu castelo-literário a partir de referências, combinações e transposições intermediáticas (RAJEWSKY, 2012). São tantas mídias envolvidas que antes mesmo de adentrar na leitura/apreciação da obra, o leitor é convidado a utilizar o celular para visualizar o QRcode ou o computador para digitar a URL do filme *A Ilumiara*, no qual o leitor, agora espectador, é direcionado a um filme-documentário com trechos da aula-espetáculo de Suassuna, apresentação de algumas Ilumiaras construídas pelo autor e a escultura, segundo ele, construída pelos ancestrais nativos. Toda essa mídia filmica é uma espécie de reconhecimento do autor em relação às artes brasileiras. São mídias artísticas, mídia *lato sensu e stricto sensu* (RIBAS, 2007, p. 2879) em conexão.

De fato, Suassuna reuniu diversas mídias em um compósito heteróclito, gerando um resultado impactante. O leitor ao se deparar com a narrativa desenvolve a sensação de estar assistindo a uma peça teatral e/ou uma mídia filmica, pois os paratextos inseridos pelo autor possuem estreita relação com essas mídias. São informações que guiarão a leitura como a apresentação do que é a Ilumiara, quem é Dom Pantero, como são formadas as imagens a partir da Chave das ilustrações, uma nota sobre a tipografia armorial e uma advertência ao leitor sobre o conteúdo a ser encontrado.

Quando o leitor se depara com o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* percebe, logo no primeiro contato, algo diferente de outros tantos romances. A narrativa-diálogo, dividida em dois volumes, vem guardada dentro de um box no qual a capa apresenta desenhos da pintura rupestre e ilustrações baseadas nas insculpturas de baixo relevo das

itaquatiaras nordestinas. Para os estudos interartes, este tipo de mídia não entraria no campo de investigação e assim deixaria de demonstrar toda a sua potencialidade dentro da obra em análise e o próprio resgate cultural envolvidos nestes elementos.

Figura 6 - Capa do romance



(a)

(b)

Legenda: (a) – capa da caixa do romance; (b) – capa do primeiro volume do romance
Fonte: SUASSUNA, 2017.

A capa dos volumes, além dessas referências, lembra também as xilogravuras - desenhos chapados, sem perspectiva. Ao abrir o livro, logo na primeira página, há uma ilustração semelhante à xilogravura que remete, através do conceito das referências midiáticas, à Pedra do Ingá. Por meio da ilustração, toma-se conhecimento dessa estrutura rochosa em baixo relevo insculpida pelos indígenas Cariris da Paraíba.

Figura 7 - Representação da Pedra do Ingá



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 1.

No decorrer de toda a narrativa, as indicações sobre as referências às pinturas rupestres e as insculpturas dos ancestrais ameríndios são observadas. O autor não permite que o leitor-ouvinte-espectador se desvie delas, pois, além das páginas do livro integrarem a essa estrutura, elas aparecem nas páginas da narrativa.

Figura 8 - Desenhos da Pedra do Ingá e da Pintura rupestre



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 240.

Adentrando mais as páginas, ainda se encontram indicações das esculturas barrocas nas imagens feitas a partir da técnica da *estilogravura* – denominação criada pelo autor para as gravuras realizadas à mão com ponta de metal sobre papel – variação da mídia desenho

(RODRIGUES, 2015, p. 18) presente em toda a extensão do livro. As páginas apresentam imagens ora fazendo referências às pinturas rupestres, ora às insculpturas, ora às xilogravuras.

Figura 9 - Estilogravura



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 858.

Suassuna lançou um CD intitulado *A poesia viva de Ariano Suassuna*, musicado por Antônio Madureira no qual alguns de seus poemas são cantados. Antes de cantá-los há um texto em prosa “como se” fosse o mote da poesia. Essa mesma construção é mencionada em algumas partes do romance: “Abertura plagiada, deturposa, falsificada e reversa – com mote recorrente de Manuel Bandeira” (SUASSUNA, 2017, p. 29), “A Estrada – com mote de Augusto dos Anjos” (idem, p. 69). Após o mote, segue-se a poesia cantada com indicação da música. Esse tipo de referência midiática encontra-se em algumas partes de sua narrativa/diálogo:

Para Eliza (soneto com Estrambote-alexandrino reiterativo. A ser recitado ao som de “Für Elise”, de Beethoven).

Oh, Romã-do-pomar, relva, esmeralda, olhos de ouro e de azul – minha Alazã! Ária em corda do Sol, fruto de prata, meu Chão e meu Anel – luz da Manhã!
 Oh meu sono, meu sangue, Dom, coragem, Água das pedras, Rosa Belveder! Meu Candieiro aceso da Miragem, meu Mito e meu poder – minha Mulher!
 Dizem que tudo passa e o Tempo duro tudo esfarela: o Sangue há de morrer! Mas quando a luz me diz que este Ouro puro se acaba por finir e corromper, meu Sangue ferve, contra a Maldição, que há de pulsar Amor na escuridão,
 - pulsar o nosso Amor até na Escuridão! (SUASSUNA, 2017, p. 46)

Todo o romance é construído sob a interferência da música, a constante presença da poesia evoca essa musicalidade do romance. Outra tessela deste mosaico artístico-midiático é a presença do teatro e do circo. Como o próprio título da obra já anuncia, o enredo é concebido em um palco, não físico, mas representado pelo mundo. Suassuna, enquanto professor, ministrava aulas-espetáculo. No palco, o escritor ora se apresentava como um contador de histórias, ora como um apresentador circense, aspecto muito próximo aos cantadores. Esse é um dos dados da sua vida que se desloca para a narrativa. Um dos narradores apresenta esse espetáculo dentro de um livro físico. E, entre histórias, causos e canções a narrativa/diálogo acontece.

ANTERO SAVEDRA: Pois bem: obsedado pelo Palco, vivo pela Estrada em busca de Deus, do Santo Graal e do “*Sonho impossível*” de Liza Reis; e este Castelo-de-Cartas-Espetaculosas foi composto nos moldes do Evangelho de São Lucas, dos Atos dos Apóstolos e das Epístolas de São Paulo; com base nas minhas “Memórias”, nas “Saídas” ligadas às “Aulas-Espetaculosas”, na “paixão” de Quaderna e nos anais do Simpósio Quaterna, instaurado em Taperoá, a 9 de Outubro de 2000. Por isso deve se apresentar como um Diálogo, no qual os interlocutores aparecem sob o comando de Dom Pantero do Espírito Santo. No conjunto, fundindo-se, nele, Encenação e Narrativa, forma uma espécie de Romance-de-Epopeia-Lírica, de Espetáculo-de-Circo ou de grande Peça-de-Teatro, na qual Dom Paribo Sallemas, Dom Pancrácio Cavalcanti e Dom Porfirio de Albuquerque integram comigo o grupo de Narradores principais (pois Altino, Auro e Adriel, mais do que Narradores são Personagens que, tendo já morrido, tiveram a encarná-los, no Circo-Teatro Savedra, 3 melhores Atores que compareceram ao Simpósio). (SUASSUNA, 2017, p. 50)

O teatro e o circo se materializam na narrativa. Dom Pantero revela em algumas descrições como era composto o Circo-Teatro Savedra:

Eu passara a contar com os Arquitetos, Escultores, Cenógrafos, Figurinistas, Mágicos, Atores, Malabaristas, Tapeceiros, Pintores, Músicos, Câmeras, Iluminadores e Dançarinos que me ajudavam no Espetáculo; e também, é claro, com os apetrechos por meio dos quais tomava posição diante da Vida: a coroa-de-flandre de Rei-de-Teatro; a máscara-pintada de Mestre, Palhaço e Velho-de-Pastoril; a canhestra Viola e a rude Rabeca de Posto-de-Feira; a turva samarra de Profeta-de-Sacristia; e a Lanterna Mago-Iconoscopia com a qual, na Tela, projetavam as imagens do nosso Circo-Teatro musical, dançarino, metafísico, religioso, político e vídeo-cinematográfico. (SUASSUNA, 2017, p. 536)

Depois disso pode ser observado como os artistas se apresentavam:

porque ali, pendurados em cordas, estavam os Atores e Bailarinos do Grupo Arraial: pareciam Espantalhos, fantasmas ou enforcados que, pelo impulso do vento e dos calcanhares empurrados na parede, dançassem um simulacro da pobre tragédia do Homem” (SUASSUNA, 2017, p. 544).

Algumas descrições realizadas pelo narrador inserem o leitor na ambiência de um bastidor de teatro, como se uma câmera mostrasse os minutos anteriores à entrada no palco:

A cortina só se abriria daí a momentos; por enquanto, vibrava somente, no interior do Teatro, aquela atmosfera que precede sua abertura; aquela tensão que, como Encenador, eu conhecia demais e era tanto mais fascinadora porquanto, também afetados por ela, Músicos, Atores e Dançarinos circulavam pelo Palco e nos Corredores, repetindo falas, frases musicais ou passos de dança por trás do Pano fechado. (SUASSUNA, 2017, p. 619)

Outras, colocam o leitor diante de uma pintura, apreciando o quadro que surge a partir das descrições do narrador.

Enquanto seguia pela Estrada-Real em direção ao Panati, ainda ia encontrando uma ou outra pessoa que caminhava em sentido contrário ao meu – Mulheres vestidas de farrapos de Chita ou Homens envolvidos em pano grosseiro e gastos pedaços de Couro. Pareciam todos meio irrealis dentro de manchas de Sol – esboços envelhecidos e mal-terminados do Ser-humano, como se fossem desbotados. Aquarelas anotadas de passagem para um Quadro que nunca seria feito. Pareciam formar um pequeno Rebanho mal-arrumado, cujas Reses – pouca, dispersas e desgarradas – errassem por ali, tangidas em direção ao Caos pela ventania seca da Morte. (SUASSUNA, 2017, p. 277)

Convém destacar as referências que o narrador faz em relação às passagens Bíblicas. Dentre as citações, uma se assemelha à profecia de Daniel, capítulo 7. Nessa passagem, o profeta narra um sonho e as visões que surgiram em seu espírito:

Via, no transcurso de minha visão noturna, os quatro ventos do céu precipitarem-se sobre o Grande Mar. Surgiram das águas quatro grandes animais, diferentes uns dos outros. O primeiro parecia-se com um leão, mas tinha asas de águia. Enquanto o olhava, suas asas foram-lhe arrancadas, foi levantado da terra e erguido sobre seus pés como um homem, e um coração humano lhe foi dado. Apareceu em seguida outro animal semelhante a um urso; erguia-se sobre um lado e tinha à boca, entre seus dentes, três costelas [...]. Continuei a olhar até o momento em que foram colocados os tronos e um ancião chegou e se sentou. Brancas como a neve eram suas vestes, e tal era sua cabeleira; seu trono era feito de chamas, com rodas de fogo ardente. [...] Olhando sempre a visão noturna, vi um ser semelhante ao filho do homem, vir sobre as nuvens do céu: dirigiu-se para o lado do ancião, diante de quem foi conduzido. A ele foram dados império, glória e realeza, e todos os povos, todas as nações e os povos de todas as línguas serviriam-no. Seu domínio será eterno; nunca cessará e o seu reino jamais será destruído. (BÍBLIA, Dn 7, 2-14)

O mesmo tom enigmático e profético pode ser percebido em uma das visões de Dom Pantero sob o sol do sertão:

No momento em que ouvi este Soneto (que me chegava como que recitado, no sonho), os Lajedos pareciam alumiados pelo Sol, mas o resto do Anfiteatro estava mergulhado em trevas. Sobre a Itaquiara pairava um enorme Pássaro – O Encourado, talvez – com as grandes Asas espalmadas contra o Céu. E, amarrado à Pedra, um Homem, um Velho, chorava desoladamente, com os cotovelos apoiados sobre os joelhos e as mãos tapando o rosto. Seria por causa do Abutre? Por causa do Crime, do Pecado e do Sonho perdido? [...] Ao som delas aparecia um Anjo-Abrasador que perguntava: — Por que chora este Homem? Alguém respondia: — Chora por causa da Morte, do Sofrimento, do Mal e do Pecado. [...] Aí o Sol, rompendo Nuvens cor-de-chumbo, aclarava o Céu e eu via, não só um grande Trono, mas, sobretudo, Aquele-que-no-trono-se-assentava. Um cheiro embriagador – o cheiro de um Juremal, de madrugada – começou a encantar tudo, impregnando até o som da Música, cujo ritmo se tornava cada vez mais galopado. Abriam-se Livros – um em especial, O Livro da Estrada, O Livro da Vida. Tinham-se rompido as cadeias que amarravam o Homem. A Terrível, a Besta e o Encourado tinham desaparecido e em lugar deles surgiam o Cervo, a Corça e o Gavião, pois fora estabelecido o Reino-do-Sol. (SUASSUNA, 2017, p. 73-75)

Assim como Daniel, Dom Pantero precisa decifrar as visões noturnas que surgem em seus sonhos para estabelecer um Novo-Tempo para a cultura, arte e Literatura Brasileira. Em outro momento, outra referência bíblica é transcrita com palavras muito próximas às que aparecem em Mateus, 5, 27-28; 43-44:

São Mateus Schabino de SAVEDRA
 “Ouvistes que foi dito aos antigos: ‘Não cometerás adultério’. Eu, porém, vos digo: ‘Todo aquele que lançar um olhar de cobiça para uma Mulher, já adulterou com ela em seu coração’. Tendes ouvido o que foi dito: ‘Amarás o teu próximo e odiarás o teu inimigo’. Eu, porém, vos digo: ‘Amais vossos inimigos, fazei bem aos que vos odeiam, orai pelos que vos perseguem e vos maltratam’”. (SUASSUNA, 2017, p. 468)

Dessa forma, Suassuna trouxe para dentro de seu romance algo ainda não visto. Encontrar uma confluência de artes no cinema, no teatro, na ópera não nos causa espanto, essas mídias permitem esses diálogos, mas trazer essa abordagem para dentro de um livro e transformá-lo em um palco literário é inusitado, inovador. A aula-espetáculo apresentada pelo autor se materializa em um livro com todas as mídias, incluindo o cordel, que compunham essas aulas quando apresentadas pelo escritor. Suassuna “recria” (CLÜVER, 2006, p. 12) essa aula-espetáculo na mídia verbal. Para que outros leitores não se confundissem e se certificassem do modo como deveria ser compreendida a sua obra, Antero SAVEDRA incluiu nelas vídeos para direcionar o entendimento da mesma:

De tal qualquer maneira – e fossem quais fossem as confusões e incompreensões que tal fato iria causar –, nosso Mestre terminou optando por incluir vídeos aqui porque somente com eles ficaria evidenciado o caráter musical, poético, dançarino, teatral e vídeo-cinematográfico¹⁵ d'A Ilumiara (SUASSUNA, 2017, p. 97)

A partir daí, percorre-se um caminho ainda não realizado e que abrirá caminhos para novas visões interpretativas de textos literários. Como afirma Ricardo Carrero,

aqui o leitor não é apenas um leitor, é muito mais do que isso, é leitor, participante e espectador, o que revoluciona toda a prosa brasileira, desde seus textos mais tradicionais e conservadores, passando pelas vanguardas, até o caminho pronto, a nos indicar o verdadeiro e definitivo destino da ficção nacional. (CARRERO, 2017, quarta capa)

Diante disso, a textualidade do livro, isto é, os elementos que o materializam, é formada por diversas mídias. É neste espaço intermediático que o leitor é convidado a participar, descobrindo como diferentes mídias dialogam entre si.

¹⁵ A letra maiúscula na palavra cinematográfico imprime o caráter de ser um cinema-grafado.

3 TRÍADE ARTÍSTICO-LITERÁRIA: A ARTE MEDIEVAL, O CORDEL E O ROMANCE DE DOM PANTERO

Conforme demonstrado no primeiro capítulo desta pesquisa, Suassuna sempre inseriu nos seus escritos o Romancelero Popular Nordestino, especialmente a Literatura de Cordel e as festas populares. O Cordel é uma mídia que herdou alguns traços do medievo, sobretudo do imaginário medieval. Os cordelistas “traduziram” muitos romances medievais e nesse processo inseriram reis, rainhas, príncipes, princesas, castelos no contexto do sertão nordestino. Do mesmo modo que as “mães-pretas” incluíam os personagens de suas terras nas histórias contadas para os meninos brancos, os poetas aprenderam a transformar seu cenário sertanejo em castelos medievais e seus cangaceiros e vaqueiros em reis e príncipes do sertão. Foi neste ambiente de cavalarias e cavalgadas que Suassuna construiu seu reino encantado, por isso suas obras apresentam referências à arte medieval. Assim, a arte medieval, a Literatura de Cordel e o *Romance de Dom Pantero* formam uma tríade artístico-literária, reverberando no romance os aspectos medievais do cordel.

Antes de visitar o imaginário literário criado por Suassuna e pelos cantadores, é necessário esclarecer algumas abordagens utilizadas nesta pesquisa referente aos aspectos culturais medievais, como as paródias e as carnavalizações, com base nos estudos de Bakhtin (1987). Bakhtin, ao analisar a obra de François Rabelais, em seu livro *A cultura popular na Idade Média*, alertou para o fato de que “é inadmissível interpretá-lo (François Rabelais) segundo o ponto de vista das regras modernas e nele ver aspectos que delas se afastam. O cânon grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema” (BAKHTIN, 1987, p. 26). Este alerta serve para a compreensão da obra suassuniana. É necessário (re)visitar a cultura e a literatura medievais para elucidar algumas questões abordadas por Suassuna como, por exemplo, o papel do riso, a concepção grotesca do corpo, a paródia, visões carnavalescas do mundo fortemente marcada no medievo e se fazendo presente no romance criado pelo autor.

Para Bakhtin (1987), os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que se ligam, ocupavam um lugar importante na vida do homem medieval. “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (BAKHTIN, 1987, p. 7), esses festejos carnavalescos denunciavam o modo como o homem medieval se posicionava diante das classes a que eram subordinados, por isso faziam suas releituras das cerimônias e dos ritos civis, parodiando-os de forma cômica, grotesca e exagerada. Esses reflexos medievais podem ser sentidos tanto nos folhetos de cordel quanto na obra de Suassuna.

No folheto *O dinheiro ou o enterro do cachorro*, de Leandro Gomes de Barros, os efeitos da carnavalização podem ser percebidos. Quando o narrador conta que um cachorro foi enterrado com honras de potentado, ou que os clérigos assim o fizeram porque havia deixado um testamento, a crítica à estrutura estabelecida através do riso é registrada:

Eu já vi narrar um fato
 Que fiquei admirado
 Um sertanejo me disse
 Que nesse século passado
 Viu enterrar um cachorro
 Com honras de potentado.
 [...]
 Ele antes de morrer
 Um testamento aprontou
 Só quatro contos de réis
 Para o vigário deixou!
 Antes do inglês findar
 O vigário suspirou:

— Coitado! Disse o vigário
 De que morreu este pobre?
 Que animal inteligente
 Que sentimento tão nobre
 Antes de partir do mundo
 Fez-me presente do cobre!
 (BARROS, 2014, p. 5-6)

A denúncia e a crítica realizada através desses versos demonstram como o poeta popular sertanejo parodiava atitudes da sociedade e por meio do riso, do desenrolar cômico da narrativa versificada, trazia esses aspectos culturais medievais que também serão recriados por Suassuna, como registrou Lígia Vassalo (1993) em seus estudos sobre o teatro do autor. Segundo a autora,

Nesses momentos de desrepressão, periferia torna-se centro: o riso e a cultura popular assumem a tônica e o comando. Pela carnavalização esgarçam-se as barreiras e as diferenças, todos os integrantes da sociedade participam em comunhão, com inteira e igual liberdade de ação, fugindo aos ditames oficiais. Ninguém ali está para ver ou ser visto, porque não há distinção, uma vez que o carnaval não configura um espetáculo, mas antes uma vivência, uma maneira de estar no mundo, na qual a ausência de fixidez engendra todas as possibilidades de ação. (VASSALO, 1993, p. 48)

Na comunhão de culturas permitida pelo carnaval, Suassuna compõe um romance com vistas ao futuro: traz para o centro de sua produção o riso, a cultura popular, a ambiência das novelas de cavalaria, parodiando o universo medieval e ao mesmo tempo proporcionando reflexões acerca dos caminhos a serem seguidos pelas artes e culturas contemporâneas.

Unindo artes e não-artes, culturas distantes no tempo e no espaço, inserindo diálogos entre diversas mídias, o escritor constrói uma narrativa carnavalesca na qual tanto o caráter festivo do medieval como as inquietações hierarquizantes propostas pelo mundo contemporâneo se fazem presentes dialogando em um ambiente carnavalizante.

O *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* apresenta-se como uma rica e instigante (re)leitura de aspectos da vida na Idade Média. A partir dos conceitos propostos por Bakhtin, pode-se depreender da obra nuances cômicas, satíricas e grotescas muito presentes na literatura medieval, como também o caráter do cavaleiro medieval, as ações tresloucadas, a rudeza entrecortada de cortesia e elevação, a singeleza e a brutalidade, as atitudes sonhadoras, cruéis e piedosas tipicamente medievais. Dom Pantero compreende as festas populares como um protesto, uma revanche, do povo contra os sofrimentos a que são submetidos:

não é que eu esqueça o abandono e a pobreza em que vive meu povo: é que vejo na Festa dos pobres um belo e altivo protesto do Sonho contra a feiúra e a cinzeticidade da dura vida que lhes é imposta, de maneira injusta. E aí, o que galopa dentro de mim, com o Jaguar, são Cavalos desembestados, Atores e Dançarinos – Reis pobres e maltrapilhos, cujos farrapos são apenas encobertos por mantos e golas recamadas de sóis, luas, estrelas, vidrilhos e lantejoulas. (SUASSUNA, 2017, p. 53)

Dom Pantero defende, assim, estar nas festas populares a forte expressão e manifestação do povo, reivindicando contra a dureza e as imposições a eles atribuídas. Tais manifestações são realizadas de forma festiva, inventiva e com tons paródicos à guisa da carnavalização. Segundo Bakhtin (1987),

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência procede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN, 1987, p. 43)

Devido ao esgarçamento da consciência promovido pelo riso e pela visão carnavalesca do mundo registrados nas manifestações da cultura popular, Suassuna se apropria dessa concepção escrevendo uma obra de cunho carnavalesco e paródico, de modo a liberar o pensamento e a imaginação para outras possibilidades principalmente no campo das artes.

Suassuna foi um escritor apaixonado pelas histórias medievais o que aproximou o seu sertão literário da literatura medieval, assim como fizeram alguns cordelistas ao (re)criarem histórias do medieval no contexto sertanejo. Lígia Vassalo (1993) encontrou diversas referências medievais nas peças de Suassuna. No entanto afirma que “apesar da grande

vitalidade de que as novelas tradicionais gozam na cultura nordestina, não encontramos vestígios desse tipo de literatura no teatro de Suassuna” (VASSALO, 1993, p. 74). Tal constatação não se mostra procedente quando se propõe a investigar os romances escritos pelo autor. O *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta* é uma das obras do autor na qual a novela de cavalaria ocupa um espaço singular. Partindo do princípio de que esse romance é uma introdução ao *Romance de Dom Pantero*, compreende-se por que alguns procedimentos entrelaçam os dois romances: ambos são paródias do cavaleiro medieval; a ambientação é o sertão nordestino – um ambiente medievalizante; a presença do riso cômico, dentre outras referências.

Le Goff, ao citar Pierre Bonnassie, afirma que “no conceito da cavalaria, é bastante difícil distinguir a parte do mito e da realidade” (BONNASSIE apud LE GOFF, 2020, p. 77). Essa assertiva se evidencia na obra: a fronteira entre a vida de Ariano Suassuna e de Antero Savedra é tênue. Dom Pantero é uma das *personas* de Antero Savedra, constituindo-se como mito; Suassuna é a realidade, cujas referências biográficas se confundem com as do personagem. Dom Pantero é um personagem mergulhado em suas memórias, construído a partir de diferentes máscaras.

Então, como agora já pode ser entendido por todos, forçado, por suas limitações, a ser mais modesto do que Flaubert, Antero Savedra não pode dizer “*Dom Pantero sou eu*”. Dom Pantero é apenas uma Figura, criada a partir da fusão de Aribál Saldanha, Altino Sotero, Auro Schabino e Adriel Soares. (SUASSUNA, 2017, p. 893)

Ansioso por conceber uma obra total que lance luz para o futuro, Dom Pantero luta por um ideal, se arma de elementos retirados da cultura e das festas populares nordestinas para conseguir dar vida àquilo com que sonha e em que acredita. A dificuldade em distinguir na narrativa aquilo que é ficção – história de Dom Pantero – do que é representação da realidade – história de Ariano Suassuna – insere o romance no contexto cavalheiresco. As referências ao escritor são evidentes, seja pela ligação entre Antero Savedra (autor fictício) e Ariano Suassuna (autor real) quanto aos fatos históricos e familiares, seja pela própria sigla dos nomes *A.S.*, como dito anteriormente. Esclarecidos alguns aspectos lítero-culturais medievais, passa-se à compreensão do reino construído por Suassuna e pelos cantadores nordestinos.

3.1 A relação da Literatura de Cordel com a Arte Medieval

A região Nordeste do Brasil colônia possuía certas afinidades sócio-culturais em relação ao modelo lusitano ao qual foi submetido. Segundo Vassalo (1993), o regime português que melhor definiria o feudalismo atípico lusitano seria o patrimonialismo. Para o Brasil, esse sistema teria “uma tendência social de cunho medievalizante, com caracteres peculiares brotados da organização política e territorial das capitanias” (VASSALO, 1993, p. 59). O patrimonialismo brasileiro colonial aproximava o mundo medieval europeu do americano. É possível verificar tal organização política quando se observa um fazendeiro, dono de grandes propriedades, munido de plenos poderes em seus domínios, muito embora devendo submissão à Coroa. Esta estrutura formou um sistema cultural próprio baseado no

latifúndio, na monocultura, na estreita dependência econômica e cultural em relação à metrópole, a família patriarcal, o afidalgamento dos grandes proprietários e dos dirigentes, o desprezo pelo trabalho manual, a escravidão, um rígido esquema social cujos polos extremos deixam pouco espaço para os homens sem posses, o isolamento das grandes propriedades e sua relativa autonomia interna, a quase nula circulação de moeda no interior daquelas terras visto que a sua produção se orientava para o mercado ultramarino, a escassez de comunidades urbanas. (VASSALO, 1993, p. 59)

O sistema medievalizante instaurado no Nordeste produziu reflexos na forma como a literatura de cunho popular se propagou. A Literatura de Cordel é uma forma literária com laços consanguíneos se comparados com a arte medieval. Essa literatura oral, ou melhor definida por Zumthor como literatura da voz (ZUMTHOR, 1983, p. 23), predominante no sistema português, sobreviveu no Nordeste, mas não permaneceu com os mesmos aspectos, houve uma hibridização provocada pelo contato com outras formas culturais – indígenas e africanas.

Como ficou comprovado, esses contatos alteraram e ressignificaram a literatura da voz vinda do Velho Mundo, no entanto alguns outros pontos em relação ao medievo podem ser demarcados: alguns poemas narrativos conservam o imaginário do discurso poético medieval; os poemas narrativos organizados em ciclos guardam afinidades com os ciclos medievais; “os desafios e pelejas retomam as formas e o cerimonial dos ‘contrastes’ e ‘tensões’ medievais” (ZUMTHOR, 1983, p. 76); a xilogravura presente na capa dos folhetos “apresenta laços familiares com a pintura medieval” (RIBAS; MALAFAIA, 2021, p. 71).

Assim sendo, o cordel promove uma aproximação espaço-temporal entre o Nordeste brasileiro e o medievo, trazendo resquícios medievais que servirão de sustentáculo para a criação da obra de Suassuna. Mark Curran (2009) afirma que o ciclo temático do cangaço, “além de relacionar-se à política, está muito ligado ao tema do herói e ao modelo fornecido

pelo livro de aventuras do sertão, *Histórias de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, originando grande número de poemas orais e escritos” (CURRAN, 2009, p. 60). Esses diálogos com a Idade Média aglutinam o cordel nordestino à literatura medieval e permitem introduzir no sertão um imaginário medievalizante.

3.1.1 O reino encantado dos cantadores

Os primeiros vates da Literatura de Cordel tiveram contato com um ambiente medievalizante, assim como as histórias, muitas em prosa, trazidas nos baús dos colonizadores. Como destacado anteriormente, esses poetas populares “traduziram” esses textos do Velho Mundo em uma forma narrativa versificada e assim, pouco a pouco, puderam se apropriar da temática dessas histórias e construir novas versões, fosse através do processo de transposição midiática, fosse criando e tecendo paralelos com os personagens brasileiros.

A transposição para a Literatura de Cordel nordestina da *História da Donzela Teodora*, uma mulher muito sábia que respondia com maestria a todas as perguntas propostas pelos sábios, foi registrada em versos por Cascudo desta forma:

Houve no reino de Tunes
Um grande negociante,
Era natural de Hungria
Negociava ambulante,
A quem se podia chamar
Um'alma pura e constante.

Andando um dia na praça,
Numa porta pôde ver
Uma donzela cristã
Ali para se vender,
O mercador viu aquilo
Não pôde mais se conter.

Tinha feições de fidalga,
Era uma espanhola bela,
Ele perguntou ao mouro
Quanto queria por ela;
Entraram então em negócio
Negociaram a donzela.
[...]

Nessa versão nordestina, o poeta sertanejo já acrescentava à história alguns comentários que não existiam em prosa. Um deles pode ser percebido pela resposta fornecida

pela donzela a um sábio que a indagou sobre quem tinha sido o homem que morreu, mas nunca tinha nascido. A donzela, segundo Cascudo (2005, p. 39), tece um comentário superior em graça e originalidade. A resposta dada na versão original foi a seguinte: “o nosso Pai Adão”. Assim ficou registrada na versão sertaneja:

Perguntou o sábio a ela
Que homem foi que morreu;
Porém nunca foi menino,
Existiu mas não nasceu
A mãe dele ficou virgem
Até quando o neto morreu?

Esse homem foi Adão
Que da terra se gerou
Foi feito já homem grande
Não nasceu, Deus o formou,
A terra foi a mãe dele
E nela se sepultou.

Foi feita, mas não nascida
Essa nobre criatura,
A terra que era mãe dele
Serviu-lhe de sepultura,
Para Abel o neto dela
Fez-se a primeira abertura.

Ao apropriar-se da história, o poeta ainda acrescenta uma parte que não existia no original:

O sábio inventou um meio
Para ver se a pegaria,
Perguntou-lhe o sol de noite
Terá luz quente ou fria?
A donzela respondeu-lhe
Que de noite sol não havia.
(CASCUDO, 2005, p. 41)

Assim como a donzela Teodora, outras histórias também foram versificadas e recriadas, como a história da *Princesa Magalona* que ganhou uma versão escrita pelo poeta João Martins de Athaíde, *A fugida da Princesa Beatriz com o Conde Pierre*. No folheto de Leandro Gomes de Barros, em *O nascimento de Antônio Silvino*, o narrador utiliza-se de nomes que fazem menção às histórias medievais como “lacaio”, criado que acompanha seu amo, e Ferrabraz, personagem cavaleiresco que aparece nas histórias de Carlos Magno.

Caro leitor eis ahi
Meu todo neste retrato
Todos quanto me conhecem

Dirão que está muito exacto
Tirei ele no Ceará,
Perto da villa do Crato.

Eu nasci no Pageú,
Em dias do mez de maio
Na hora do nascimento
Trujejou e cahiu raio
Um curisco perguntou:
Quer que eu vá ser seu lacaio?

É homem ou será mulher?
Perguntaram ahi meus paes,
Então a parteira disse:
É mesmo que um Ferrabraz
Se este não for cangaceiro,
Obras desmente signaes.

Além de versões e recriações, o poeta popular nordestino aproxima o universo sertanejo das histórias vindas do medievo. Assim, com sua força inventiva cria reinos, heróis típicos brasileiros com aproximações daqueles reinos e heróis medievais. As fazendas e engenhos se transformam em castelos, os fazendeiros e chefes de cangaceiros são barões e cavaleiros, cangaceiros são vistos tanto como defensores da justiça e protetores dos pobres quanto como bandidos ferozes. Segundo Curran,

No cordel, o cangaceiro é o herói por excelência, misto de bandido, criminoso e lutador pela justiça no sertão nordestino. Nas obras cordelianas contemporâneas, é visto como o tipo heroico legítimo, maior do que a vida, verdadeiro “cavaleiro do sertão”, com as cintas repletas de balas, o rifle “papo-amarelo” (Windchester 44), o revólver e o facão. [...] Trata-se da variante folclórica moderna do cavaleiro medieval, seguindo o modelo cordeliano extraído das histórias de Carlos Magno e seus pares. (CURRAN, 2009, p. 61)

No folheto, *As bravuras de Antônio Silvino em honra de um velho amigo*, Antônio Silvino ora é concebido como um bandido impiedoso, ora como um defensor da honra e da justiça.

Dizem que o capitão
Antônio Silvino era
Um símbolo de malvadeza
Um coração de pantera
Matava sem piedade
Como se fosse uma fera.

Outros dizem que ele tinha
Um coração de bondade
Que protegia a pobreza
E também a virgindade
De qualquer donzela que
Vivesse em honestidade.
(LONDRES, 1983, p. 181)

João Martins de Athaíde, em *O interrogatório de Antônio Silvino*, ressalta as qualidades cavalheirescas desse personagem: rouba dos ricos para entregar aos pobres, defende moças inocentes, espalha moedas para que os pobres as recolham nas ruas.

Tomei dos ricos
E aos pobres entreguei
Protegi sempre a família
Moças pobres amparei
O bem que fiz apagou
Os crimes que pratiquei.
(ATHAÍDE, 1954, p. 4)

Alguns folhetos se iniciam como as histórias medievais, situando o leitor onde a história se passa e quem são seus personagens de origem nobre, heranças das histórias medievais nas quais contavam casos vindos de um tempo e lugares distantes. Em *O cavalo que defecava dinheiro*, o narrador começa a contar/cantar a história:

Na cidade de Macaé,
Antigamente existia
Um duque velho invejoso
Que nada satisfazia.
Desejava possuir
Todo objeto que via.

Esse duque era compadre
De um pobre muito atrasado
Que morava em sua terra,
Num rancho todo estragado.
Sustentava seus filhinhos
Com a vida de alugado.
(BARROS, 2013, p. 13)

Percebe-se no folheto que a história aconteceu em tempo remoto, na cidade de Macaé. O duque avarento e invejoso não era capaz de ajudar o seu próprio compadre que não tinha muitos recursos financeiros. Esse título de nobreza aproxima o personagem do cordel ao da Idade Média. Já em *A princesa Adalgisa e o pintor Haroldo de Vilanaz*, de José Camelo de Melo Resende, o narrador conta a história do rapto da princesa Adalgisa. Segundo o narrador, a história aconteceu no reino do Egito:

Se a musa não me faltar
Com seu valor bendito
Contarei o ocorrido
Que aconteceu no Egito
Com a princesa Adalgisa
Um caso tanto esquisito
(RESENDE, 1975, p. 2)

A temática da narrativa é semelhante às histórias de reis e rainhas da Idade Média: uma princesa raptada, mantida em segredo para casar com o filho de um rei cruel e maldoso. O crime é desvendado por um rapaz através de uma pulseira retirada dos braços da princesa no momento em que foi sequestrada. O mesmo cenário longínquo pode ser observado no cordel do poeta José Pacheco, *Princesa Rosamunda ou a morte do gigante*.

Quem tem confiança em Deus
Sempre alcança o que deseja
É coberto de virtude
Por uma mão benfazeja
Tem as almas triunfantes
Na mais tremenda peleja.

Nos confins de quatro mares
Num palacete central
Há muitos anos viveu
Um rei chamado Cabral
No Reino da Pedra Verde
Num país oriental.
(PACHECO, 1976, p. 1)

Desta forma, o imaginário do poeta popular foi se formando, sendo possível traçar esses paralelos temáticos e outros artísticos e midiáticos, como exposto anteriormente, com o medievo. A Literatura de Cordel, ao guardar heranças medievais, serviu de elo entre a escrita de Suassuna e a arte medieval.

3.2 A relação do *Romance de Dom Pantero* com a Literatura de Cordel

O Romanceiro Popular Nordestino foi uma forte influência na construção artística de Suassuna. O autor conseguiu demonstrar em suas peças teatrais o quanto essa literatura se faz presente. Lígia Vassalo (1993) desenvolveu um estudo mostrando a origem europeia medieval nos textos teatrais do escritor, além de demonstrar as ligações temáticas da Literatura de Cordel com esses textos. Trilhando um caminho semelhante ao de Vassalo, mas buscando outras ligações da produção de Suassuna com o cordel, será apresentado como, através do contato com as referidas produções nordestinas, Suassuna construiu o seu reino encantado.

Conforme demonstrado no capítulo 1, eram nos folhetos de cordel e nas festas populares nordestinas que Suassuna basicamente se inspirava para compor suas obras, assim, buscava seu estímulo nas histórias dos cantadores de sua região. Afirmava que nada criava,

apenas recriava os causos desses narradores da tradição oral. Sua visão do sertão, do cangaceiro, da sua cidade de Taperoá, da condição de vida dos sertanejos e do poder dos fazendeiros, era, para o autor, um universo medievalizante. Essas percepções faziam-no (re)viver e (re)criar o medievo, assim como faziam os poetas populares do Nordeste.

O romance analisado neste estudo resgata uma parte dessa cultura popular medieval como também insere no desenrolar da narrativa outras mídias de cunho medieval como a arquitetura dos castelos, o realismo grotesco, o cavaleiro, a dama, o clérigo, o soldado, o sineteiro, os feirantes, o bestiário medievais. O imaginário sertanejo é recriado em *Dom Pantero*, assim como a linguagem, os ritmos e a ideologia da própria cultura popular. Como será explicado mais adiante, Suassuna cria no leitor a ilusão de ser ele próprio um narrador oral quando se utiliza do estilo do contador e do poeta popular da Literatura de Cordel. Quando Dom Pantero acrescenta na *História de Romeu e Julieta* versos que não pertenciam ao folheto original, ele realiza aquela apropriação descrita anteriormente, pois, na escrita popular, o poeta insere trechos nas histórias originais e isso não causa problema de autoria.

O cantador nordestino [...] apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a obra resultante é nova. Não era assim que procediam Molière, Shakespeare, Homero e Cervantes? [...] Os cantadores procedem do mesmo jeito. Há, mesmo, uma palavra que, entre eles, indica o fato, o verbo *versar*, que significa colocar em verso a história em prosa do outro. Quando Shakespeare escreveu Romeu e Julieta não fez mais do que *versar* as crônicas italianas de Luigi do Porto e Bandello. (SUASSUNA, 2008, p. 176)

Outro aspecto do *Romance de Dom Pantero* é a ligação que o personagem-ator-narrador mantém com o povo. Dom Pantero se remete sempre ao povo, escreve para ele, preocupa-se com as injustiças e alerta para a importância de defender a cultura e as artes realizadas por esta parte da população. Desse modo, ao se voltar para essa literatura e suas particularidades, Suassuna cria em seu romance um reino no qual o sertão é um cenário de mistérios, de histórias cômicas e trágicas.

3.2.1 O reino encantado de Suassuna no Romance de Dom Pantero

O sertão para Suassuna não é somente um local de miséria, fome, seca e sofrimento como muitos textos o qualificam. Para o escritor, o sertão é um local sagrado, cheio de

mistérios, enigmas, seres mitológicos no qual o cavaleiro precisa trilhar e decifrar as esfinges que lhe são colocadas durante o seu percurso.

Como descrito no primeiro capítulo dessa tese, a infância de Suassuna no sertão da Paraíba foi um período no qual o escritor pôde alimentar sua imaginação e posteriormente recriá-la em seus textos. Um desses locais recriados pelo autor é a fazenda Acauhan, localizada no município de Sousa, no sertão da Paraíba. Nessa fazenda, Suassuna viveu seus primeiros anos de vida com seu pai, foi ali que o escritor começou “a enxergar as coisas ao seu redor, dando os seus primeiros passos e descobrindo o mundo novo que se lhe apresentava, não se pode menosprezar o papel que a atmosfera da fazenda exerceu sobre o futuro escritor” (NEWTON JR., 2000, p. 15). A casa da Acauhan, uma sólida construção do século XVIII, não é uma simples casa, “mas um conjunto arquitetônico constituído por edificações ‘em correnteza’, isto é, alinhadas como numa rua – uma casa-forte baixa, uma capela de torre quadrejada, um sobrado e, por último, um armazém” (*idem*, p. 15). Desse modo, o local passou a ser recriado pelo escritor, fosse no *Romance da Pedra do Reino* – no alto da torre da capela o tio de Pedro Dinis Quaderna, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, foi assassinado –, fosse no local onde o Simpósio Quaterna foi realizado:

Descendo dos ônibus ao som de latidos, os participantes do Simpósio admiraram os 7 prédios que, naquele ano, ainda compunham o conjunto da Universidade Popular Taperoense. [...] Espantaram-se, sobretudo, com a Torre-Central, onde ficava o Circo-Teatro Savedra [...]. Os convidados foram recebidos pelos organizadores do Simpósio [...] encarregados de guiá-los pelo interior do Castelo-de-Rua que, em 2000, ainda era a nossa extinta e destruída Universidade. Por causa dessa condição de Castelo, os Casarões que a integravam eram, na verdade, 7 Moradas, e todas se comunicavam, por dentro, através de Corredores, ou Vias (como mais propriamente eram chamadas). (SUASSUNA, 2017, p. 544-545)

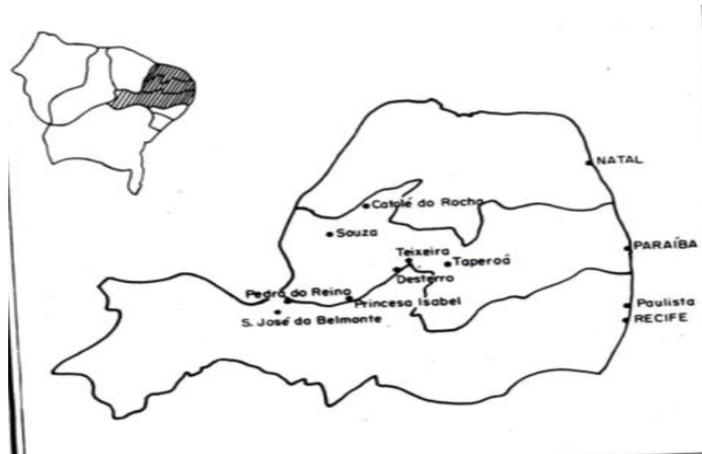
O sertão e as lembranças desse lugar são referenciados por Suassuna como “um reino estranho e belo, de vegetação selvagem e chão pedregoso, território consagrado à imagem desse rei (João Suassuna), de cantar divino” (NEWTON JR, 2000, p. 18). É andando por este chão que Dom Pantero compreende que precisa realizar suas saídas:

No Sertão, sempre me assustava a luz ofuscadora e amarela do Sol terrível. E foi nesse estado de espírito que, descendo a elevação da Estrada, cheguei à Porteira. Cruzei-a e logo cheguei a um lugar do qual me recordava, um duro e pedregoso chão de barro a que um dia Gabriel me levava [...]. (SUASSUNA, 2017, p. 277)
É verdade que ali o Chão não era de areia e sim de pedra, espinho e barro duro. [...] De fato, na Incursão que eu ia começando, era como se aquela Estrada, aquela Cobra achatada e sinuosa deitada à minha frente fosse a enigmática Serpente-da-Terra, sobre cujas escamas o Homem, numa Viagem, caminhasse seu estranho destino. Eu avançava tenso e preocupado, porque, sendo filho do Cavaleiro, tinha consciência da

importância que a Ilumiara e sua Estrada assumiam para nós. (SUASSUNA, 2017, p. 280)

Uma parte desse reino encantado ganha vida na cidade de Taperoá, local onde Suassuna passou uma parte da sua infância.

Figura 10 - Mapa com a localização da cidade de Taperoá



Fonte: NEWTON JR, 2000, p. 119.

Suassuna teve contato com os folhetos de cordel e com o circo em Taperoá. Segundo Tavares (2007), o universo do circo viria a ser uma das referências emblemáticas da obra de Suassuna. O próprio escritor em entrevista afirmava seu encanto por essa arte:

Veja bem, o meu interesse por teatro surgiu no circo. Porque eu fui um menino sertanejo, do interior, e os primeiros espetáculos de teatro que eu vi foram no circo. [...] Vi um grupo de teatro mambembe e ambulante de um ator chamado Barreto Júnior que andava por esse Nordeste todo aí, apresentando comédias de costumes da década de 20 e de 30. [...] Eu tenho para mim que essas coisas, junto com os folhetos de cordel, foram muito importantes na minha formação de dramaturgo. Quando eu resolvi depois ser um escritor de teatro, eu não queria imitar nem o teatro alemão nem o francês nem o americano, aí foi que eu parti para a literatura de cordel, para ver se por ali eu podia me inspirar. (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 32)

É em uma Taperoá transfigurada literariamente que Dom Pantero tem a revelação de realizar um Simpósio com tons circenses. A cidade tornou-se seu cenário literário no qual o Circo-Teatro Savedra se apresentaria. Ao realizar um simpósio, entendendo este como uma reunião entre intelectuais, por tanto possui um caráter erudito, Suassuna concede a este tipo de encontro uma forma paródica, um “canto paralelo” (VASSALO, 1993, p. 66), pois parodia a erudição ao realizar um simpósio circense. Dom Pantero no ato do simpósio se apresenta

como palhaço, ator e poeta, que carnavaliza um discurso científico. Utilizando-se desse recurso retórico-estilístico, provoca o riso.

Escrevo a Vocês como se celebrasse um ritual religioso no Palco do Circo-Teatro Savedra. Para isso, vesti a roupa negra-e-vermelha que herdei do meu tio, padrinho e Mestre, Antero Schabino. Pendurei ao pescoço o Colar-com-Medalhão e sentei-me na Cadeira que outrora pertenceu, no Colégio de Olinda a Antônio Vyeira: com uma tábua colocada de través sobre seus braços, pode ela servir de trono ao Rei, de palco ao Poeta, de picadeiro ao Palhaço e de púlpito ao Profeta, garantindo-me assim que Dom Pantero do Espírito Santo, Encenador e Encorado-polifônico d'A Ilumiara, passa a integrar aquela Áurea-Catena da qual seu primeiro ocupante sem dúvida participava. (SUASSUNA, 2017, p. 496)

Em um determinado momento do simpósio, Dom Pantero concede à plateia que lhe façam perguntas, mas adverte que ao se referir a ele, que o chame de Mestre. Um dos entrevistadores se recusa a dar-lhe esse título, achando que Dom Pantero estivesse se referindo a um título acadêmico, mas, na verdade, o seu pedido era porque queria ser considerado como os mestres dos espetáculos populares.

Você está redondamente enganado, meu caro! Explico: como “pessoa civil” estou sinceramente convencido de que sou um homem comum, modesto e cheio de limitações. Acontece que, agora, não é Antero Savedra e muito menos Mariano Jaúna que está aqui no Palco, não. É Dom Pantero – e para ele eu sou forçado a exigir o tratamento de Mestre. O que estou dizendo pode até parecer contraditório; mas só ousei conciliar a modéstia e as limitações de minha pessoa com a importância do Simpósio porque o Velho que assumo ao entrar no Palco é um Velho-de-Presépe, um Velho-de-Pastoril; e o Mestre que com ele se funde é um simples Mestre-e-Capitão-de-Cavalo-Marinheiro. (SUASSUNA, 2017, p. 711)

Compreendendo o ambiente transfigurado pelo autor, ainda é possível visualizar o caráter enigmático de seu texto. Suassuna cria, dentro do universo sertanejo, um espaço repleto de seres mitológicos com criaturas construídas a partir do imaginário sertanejo como a Moça Caetana e a Besta Fouva, e elementos típicos da paisagem sertaneja como a figura do jaguar, a curva sinuosa da estrada como se fosse uma serpente, o cavaleiro como um centauro, a esfinge, além da comparação entre o sertão e o mundo. A visão descrita por Dom Pantero possui tom profético e enigmático:

Quando comecei a vê-lo. Eu estava em frente da Itaquiara. Mas, por cima da Pedra, olhava, lá adiante, para o Lajedo d'As Tábuas da lei, junto do qual estavam a Besta Fouva e a Moça Caetana – a Madre-Terrível. [...] Era como se ela fosse a imagem oposta à d'A Mulher Vestida de Sol. (SUASSUNA, 2017, p. 72)

Essas criações do autor inserem o leitor em um universo mágico no qual os enigmas a serem desvendados estão a cargo de um cavaleiro de cunho medieval.

3.2.1.1 O cavaleiro-andante ou o cavaleiro medieval em Dom Pantero

Em um espaço mitológico, Suassuna insere heróis e a ambiência medieval. O cavaleiro que irá percorrer esta aventura precisa ser astuto, saber reconhecer os sinais ocultos nas mensagens encontradas e as revelar para a humanidade. Assim, à luz dos estudos intermediáticos, é possível entrever o cavaleiro e seu cavalo de raça, a mulher amada e até mesmo aproximações de instituições simbólicas como a Távola Redonda. O próprio narrador declara ser descendente de cavaleiro,

chamo-me Antero Savedra, nobres Cavaleiros e belas Damas da Pedra do Reino; e, como Altino, Auro e Adriel, sou filho do Cavaleiro – João Canuto Schabino de Savedra Jaúna – e de sua Mulher e prima, Maria Carlota Sotero Veiga Schabino de Savedra”. (SUASSUNA, 2017, p. 55)

Por se dizer pertencer a uma linhagem de nobres, “tenho o direito de montar Graciano, o Cavalo castanho e alado que é o timbre de nossa Raça” (SUASSUNA, 2017, p. 57). Dessa maneira, vai se constituindo o cavaleiro com ar medieval que realiza suas saídas pela estrada e defende a cultura e as festas populares como manifestações artísticas, sem hierarquias entre as formas populares e eruditas.

A viagem imposta ao cavaleiro pelo seu tio e padrinho Antero Schabino é perigosa e, à moda das novelas de cavalaria, o cavaleiro envia notícias através de cartas,

montado nele (Graciano), empreender minha Viagem, escrevendo-lhes esta Carta e enviando-lhes, daqui, ‘meu muito saudar’ – expressão que os Reis portugueses e nosso primeiro Imperador costumavam empregar nas suas, quando se dirigiam a seus apaniguados e cortesãos. (SUASSUNA, 2017, p. 57-58)

Além das cartas, como todo digno e nobre cavaleiro possui uma amada, uma donzela cujo amor é inalcançável,

assim que ela começara a falar, a imagem de minha amada e nunca esquecida Liza Reis me aparecera, luminosa e pura, para me lembrar que eu, ao conhecê-la, me tornara seu Vassalo de uma vez para sempre – um Vassalo que a nenhuma outra Mulher jamais prestaria culto. (SUASSUNA, 2017, p. 109)

Essas referências aos romances de cavalaria inserem, pela via intermediática (CLÜVER, 2011), romances antigos dentro da obra em análise, permitindo além de uma

aproximação espaço-temporal, uma releitura cômica de algumas novelas ao analisar as intenções carnavalescas e paródicas do romance. Dessa forma, lê-se um romance contemporâneo atravessado pelo antigo.

Relembrando as novelas de cavalaria, mais especificamente as do ciclo do rei Arthur, adentrando nas referências trazidas pela instituição dos Cavaleiros da Távola Redonda, pode-se compreender a leitura realizada por Le Goff sobre a figura de Arthur,

Arthur representa bem aqueles heróis da Idade Média que, entre realidade e imaginário, entre ficção e história, tornaram-se personagens míticas, assim como certas personagens históricas que realmente existiram distanciaram-se da história para tornar-se, por sua vez, mitos e juntar-se aos heróis fictícios no mundo imaginário. (LE GOFF, 2020, p. 27)

Dom Pantero, assim como Arthur, participa desse jogo entre ficção e realidade como dito anteriormente e, frequentando o mesmo universo arturiano, constrói seu romance como sendo uma *Ilumiara* – neologismo cunhado por Suassuna para se referir aos lugares de culto de nossos ancestrais, lugares sagrados onde os índios Cariris cultuavam seus deuses e deixaram registradas suas artes. A *Ilumiara* é uma obra com a qual a cultura e as artes dos nossos ancestrais, assim como da cultura popular podem dialogar, sem hierarquias, com a cultura e as artes eruditas. E se Arthur “criou uma instituição utópica, uma das raras do Ocidente medieval cristão, a Távola Redonda, da qual os cavaleiros foram os heróis exemplares” (LE GOFF, 2020 p. 29), Dom Pantero, um nobre cavaleiro medieval – como se intitula –, cria também essa espécie de instituição utópica literária, artística e midiática, um sonho de seu tio.

Esse livro, também chamado de *Ilumiara*, promove um espaço de paridade entre artes/mídias, tal qual a Távola Redonda para os seus cavaleiros: “a Távola redonda é o sonho de um mundo de igualdade que não encontrou sua encarnação na sociedade medieval, que era fortemente hierarquizada e desigual. [...] Um sonho de igualdade que seria garantido por Arthur” (LE GOFF, 2020, p. 29). O sonho de igualdade entre as artes eruditas e populares como propõe a *Ilumiara* é garantido por Dom Pantero em seu romance que talvez precise, como a Távola Redonda, continuar a análise no futuro.

Outra referência midiática a se fazer presente advinda do ciclo arturiano é o Santo Graal. Dom Pantero também busca incessantemente este símbolo sagrado. O Graal é “objeto mágico que se tornou uma espécie de cibório, cuja busca e conquista impõem-se aos cavaleiros cristãos, em especial aos da Távola Redonda” (LE GOFF, 2020, p. 29). A busca por esse objeto sagrado que unificaria o reino de Arthur é símbolo presente no romance.

Antero Savedra é um autor “obsedado pelo Palco, vivo pela Estrada em busca de Deus, do Santo Graal e do ‘sonho impossível’ de Liza Reis” (SUASSUNA, 2017, p. 50), assim parece ser na visão de Dom Pantero o seu cálice sagrado:

Figura 11 - Ilustração do cálice sagrado



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 475.

As saídas empreendidas por Dom Pantero pela estrada em busca do Santo Graal, a construção da Ilumiara e sua denominação de nobre cavaleiro são referências midiáticas das novelas de cavalaria especialmente do ciclo do Rei Arthur. Embora o romance não apresente a estrutura narrativa de uma novela de cavalaria, é "como se" (RAJEWSKY, 2012, p. 27) o leitor estivesse diante de um romance antigo apresentado à maneira de uma peça teatral.

3.2.1.2 Uma recriação do realismo grotesco medieval

Suassuna permite entrever em sua obra, além dessas referências às novelas de cavalaria, outras manifestações culturais relacionadas à Idade Média, permitindo-nos reavaliar noções arraigadas no contexto literário mais conservador e remetendo à perspicaz investigação da literatura cômica popular do medievo. Segundo Bakhtin,

os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica [...] ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. [...] Ignorar ou subestimar o riso popular da Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes. (BAKHTIN, 1987, p. 5)

Tal visão de mundo e do homem vistos de uma maneira não-oficial se faz presente nas festas populares nordestinas e no Romanceiro Popular Nordestino nas quais Suassuna se inspirou para construir seu universo literário. A Literatura de Cordel, por anos vista como não-oficial, construiu ao lado da oficial uma percepção da realidade e do imaginário de uma forma diferenciada. Muitos cordéis abordam de maneira cômica aspectos do mundo real, parodiando atitudes realizadas pelos homens. O folheto *O cavalo que defecava dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, faz uma crítica em relação à ganância dos homens. O episódio que aborda o compadre rico querendo comprar um cavalo magro que defeca dinheiro é uma paródia, uma recriação de atitudes realizadas pela ganância dos homens à maneira da cultura popular nordestina, muito próxima das críticas realizadas pela cultura popular medieval.

Suassuna, inspirado pelos artificios mencionados, insere na sua obra “esse riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de força e profundidade. Geralmente seu caráter ambivalente passa despercebido” (BAKHTIN, 1987, p. 11). Seu romance possui tal caráter ambivalente, provoca o riso, no entanto este é entremeado por reflexões que transpassam a condição universal do homem, como o caso do folheto citado anteriormente.

Onde andariam agora o Retirante e sua Família, que eu vira debaixo da Ponte? Em que recanto do Palco, em que beira da Estrada estava agora – pisoteado, perdido, talvez irremediavelmente dilacerado – o Pergaminho, escrito com minhas lágrimas e com meu sangue, e no qual, no dia da minha volta a Taperoá, eu assumira o compromisso de lutar em favor “*de todos aqueles que eram relegados (pela injustiça, pela maldade, pela indiferença) para debaixo de todas as pontes do Mundo*”? (SUASSUNA, 2017, p. 972)

Tanto no Brasil como em qualquer outro lugar do mundo, a “justiça” da classe dominante se impõe sobre a classe dominada, estendendo-se essa imposição ao campo das artes e da literatura. Entretanto é possível hoje, como o foi na Idade Média, visualizar as críticas abordadas pelo escritor nordestino através do filtro da cultura popular da Idade Média e do riso com que denunciavam as imposições da classe dominante.

Ainda há de se considerar, na obra de Suassuna, a visão barroca do autor. Segundo ele, o mundo é um grande palco e os seres humanos são os personagens deste grande teatro do

mundo. Influenciado pelos circos sertanejos da sua infância, assim define a imagem do mundo,

O circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo, e ali desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano – os reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós. (SUASSUNA, 1977, p. 210)

O Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores é justamente a representação da visão na qual Dom Pantero é o histrião, o bufão, o palhaço que apresenta o espetáculo de maneira cômica, com “riso a cavalo” e o “galope do sonho”, duas colunas de sustentação que unidos concebem o romance do autor. É a partir desse “riso a cavalo” que se constitui a parte cômica do romance e ocorre uma aproximação com o realismo grotesco medieval – sistemas de imagens da cultura cômica popular da Idade Média. O autor nos apresenta imagens exageradas e hipertrofiadas, representando a fertilidade, o crescimento e a superabundância. No realismo grotesco,

o ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). (BAKHTIN, 1987, p. 18)

O conhecimento da cultura popular medieval serve para desvendar uma parte do enigma proposto pelo autor, pois no universo suassuniano o sertão, a terra seca e árida pressupõe um princípio de absorção, de uma degradação que leva para o alto, para a ressurreição. A iconografia presente ao longo do romance nos remete ao realismo grotesco medieval, às imagens hipertrofiadas dos órgãos genitais masculinos, bem como as imagens representativas dos femininos, fazem alusão à concepção e ao renascimento.

Evocar a imagem grotesca revela uma escrita em estágio de transformação, “de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (BAKHTIN, 1987, p. 21). Ao dar vida a Dom Pantero, Suassuna realiza sua metamorfose, concebe um personagem, enquanto ele próprio desaparece.

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: uma que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos

genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou de outra, um corpo novo. (BAKHTIN, 1987, p. 23)

O romance sendo analisado na sua totalidade é como o estádio da morte para vida, do baixo para o alto. Suassuna permanece vivo no personagem de Dom Pantero, seu ideal de justiça, de reconhecimento da cultura popular estarão eternizados na narrativa. Ainda é possível acrescentar que ao recriar com humor a atmosfera medieval do sertão dos cordéis, Suassuna, não só referenda a teoria bakhtiniana, como confere materialidade ficcional a uma visão de mundo do Nordeste sertanejo, o Nordeste profundo. Muito ainda há que se explorar nesse romance, mas acredita-se estar na cultura popular medieval umas das respostas para compreender este enigma deixado pelo autor.

4 O CORDEL E O ROMANCE: ENTRELAÇAMENTOS INTERMIDIÁTICOS

Até o presente momento, demonstrou-se os pontos de contato que aproximam a Literatura de Cordel ao *Romance de Dom Pantero*. Foi possível constatar heranças advindas dos cantadores nordestinos que deixaram marcas tanto no processo de produção da obra literária de Suassuna quanto, mais especificamente, no seu romance derradeiro. Neste capítulo, buscar-se-á revelar o modo como a composição escrita, vocal e imagética do cordel se faz presente na obra.

A Literatura de Cordel, como exposto anteriormente, é uma arte composta por diversas mídias: a voz do cantador, a música, a dança, o teatro e a arte plástica, esse compósito midiático, ao ser inserido no romance, seja através da referência ou da combinação intermidiática, altera e produz sentidos para além de uma simples intertextualidade. Ao reconhecer o cordel como um texto intermidiático e associá-lo ao romance em análise, pode-se entrever as interferências dessa arte literária na confecção midiática da obra. Um livro que se faz teatro ou produção fílmica, também é composto pela mídia cordel, com isso a presença dessa mídia altera a compreensão do todo da obra. A materialidade da literatura em análise e de todas as referências trazidas por ela, a arte da palavra, afetam a construção de sentido do romance (MARTONI, 2018, p. 194).

Assim, atendo-se às mídias de voz, escrita e imagem produzidas pela Literatura de Cordel, serão traçados paralelos entre essas mídias e sua materialização no romance, podendo este ser entendido como uma obra cordelística. Cada similaridade entre o cordel e o romance terá seus comentários baseados no texto e, quando necessário, será seguido por outro retirado da Literatura de Cordel. Acredita-se que o contato cada vez mais denso de Suassuna com a Literatura de Cordel e a compreensão intermidiática desses poemas poderão esclarecer melhor a leitura, oferecendo uma outra perspectiva da obra.

4.1 A escrita

O *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, embora seja uma narrativa em prosa, apresenta semelhanças com a narrativa em versos dos cantadores nordestinos. É possível afirmar que Suassuna escreveu um folheto em prosa: 1) a própria transposição dos

cordéis inseridos na narrativa é escrita em prosa; 2) muitas das histórias inseridas no romance são semelhantes às da tradição oral; 3) parte da estrutura intermediária do folheto para criar ambiente e dar autenticidade à obra; 4) articula e entrelaça histórias como fazem os poetas populares. Com isso, algumas estruturas do folheto, desde o momento da escrita do poeta popular até a sua venda nas feiras, produzem efeitos de sentido no texto que ultrapassam os limites hermenêuticos.

4.1.1 O título e a temática

A composição da obra de Suassuna apresenta aspectos que se assemelham à composição dos folhetos da Literatura de Cordel. O modo como o autor confecciona os títulos e as abordagens de alguns assuntos formam o quadro das referências midiáticas encontradas no romance.

4.1.1.1 Títulos

Os títulos dos romances de Suassuna muito se aproximam das histórias dos folhetos. O autor segue o mesmo estilo dos poetas populares, empregando títulos extensos que quase resumem a história ou romances que possuem seu nome relacionado aos seus protagonistas. Ao ler os títulos dos seus romances, inspirados em protótipos do cordel, o leitor é convidado a adentrar nessa ambiência cordelística.

A História do Amor de Fernando e Isaura (1956), *O sedutor do sertão ou o Grande Golpe da Malvada* (1966), *A História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana* (1975), *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta* (1970), *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* (2014) são títulos dos romances do autor que se aproximam dos títulos de folhetos como *O dinheiro ou o testamento do cachorro*, de Leandro Gomes de Barros, *Romance do príncipe que veio ao mundo sem ter nascido*, de João Martins de Atháide, *O amor fingido ou história de Cléia e Eremberg*, de João Lucas Evangelista.

Nas palavras de Mark Curran,

em geral, a primeira página (do folheto) repete o título do poema, mas em forma mais comprida do que na capa. Por exemplo, na capa aparece ‘Os martírios da Ceguinha’ que, dentro, é aumentado para ‘Os Martírios da Ceguinha e os Três Monstros Cruéis’, poema de Manoel Camilo dos Santos, Campina Grande, 1980. (CURRAN, 1973, p. 14)

Suassuna emula esse modo de titulação ao elaborar para cada capítulo dos volumes a mesma técnica dos poetas populares descrita por Curran. Os capítulos contêm uma “capa” com um título curto e outra “capa”, após uma espécie de introdução da história, um outro título mais extenso, a saber: “O protagonista insano” e depois “O Protagonista insano e o Circo do seu Castelo”; “O Antagonista Possesso” mais adiante “O Antagonista Possesso na Estrada do Descaminho”; “O Chabino Desamado”, logo a seguir “O Chabino Desamado nas Trilhas da Besta Fouva”; “A Trupe Errante da Estrada” seguido de “A Trupe Errante da Estrada e um Amor Desventuroso”. A mesma construção ocorre no segundo volume do romance.

Essa aproximação entre o romance e o folheto produz efeitos de sentido que ultrapassam o significado, pois ao elaborar os títulos, Suassuna evoca, nesse primeiro contato do leitor com o texto, a Literatura de Cordel e em contrapartida as leituras palimpsésticas e intermediáticas da obra. É como se o autor alertasse ao leitor de que se trata de histórias compatíveis às contadas pelos poetas populares.

4.1.1.2 Temáticas

Classificar os ciclos temáticos da Literatura de Cordel é um desafio que já foi trilhado por alguns teóricos como Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa e o próprio Ariano Suassuna. Na tentativa de chegar a uma formulação menos complicada e que abrangesse de maneira mais geral os temas do cordel, Manuel Diégues Júnior produziu um esquema classificatório dos ciclos temáticos a partir da junção dos esquemas propostos por Cavalcanti Proença e Ariano Suassuna. Essa formulação foi realizada pelo autor para a análise destinada à Casa Fundação de Rui Barbosa. Diégues Jr. produziu o seguinte esquema:

1. Temas tradicionais

- Romances e novelas;
- Contos maravilhosos;

- Histórias de animais;
- Anti-heróis: peripécias e diabruras; e
- Tradição religiosa.

2. Fatos circunstanciais ou acontecidos

- De natureza física: enchentes, cheias, secas, terremotos, etc.;
- De repercussão social: festas, desportos, novelas, astronautas, etc.;
- Cidade e vida urbana;
- Crítica e sátira;
- Elemento humano: figuras atuais ou atualizadas (Getúlio, ciclo do fanatismo e misticismo, ciclo do cangaceirismo etc.), tipos étnicos e tipos regionais, etc.

3. Cantorias e pelejas

Esse esquema, embora mais detalhado do que o realizado por Suassuna, não atendeu por completo às necessidades desta pesquisa. Assim, preferiu-se adotar a classificação somente de Suassuna, já descrita anteriormente, porque após diversas leituras sobre as classificações do cordel, achou-se mais conveniente inserir as cantorias e pelejas como formas da Literatura de Cordel e não como parte do ciclo temático, como propôs Diégues Jr. Assim, como formas têm-se: cantorias, romances, pelejas, ABCs.

Como se poderá observar, as possibilidades de explorar os temas produzidos pelo cordel são numerosas. O poeta popular e os cantadores manejam esses assuntos através de sua própria poética, apropriam-se do tema e depois (re)criam maneiras de inseri-los, dentro de uma forma. Um A.B.C.¹⁶ pode contar um fato acontecido, por exemplo. Cascudo registrou um A.B.C. da batalha do Passo do Rosário:

A desgraça do governo
Nos levou a tal estado,
Que deu valor ao inimigo,
Fez o exército desgraçado.

Bravos heróis se perderam!...
Faz pasmar a triste cena,
Devido a rude vileza
Do general Barbacena

Como condutor de negros,

¹⁶ Abecê: Composição poética que se caracteriza por começar cada estrofe, quadra ou sextilha setissilábica pelas letras do alfabeto em uma série natural, terminada com a última letra do alfabeto (Z). In: Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel – Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2013, p. 30.

Que trouxe do Valongo
 Conduziu a nossa gente
 Muito pior que um rei Congo!
 (CASCUDO, 2005, p. 91)

A poetisa Anilda Figueiredo escreveu um folheto intitulado *Os Patronos da rua do Catro* contando a história de personagens ilustres que deram nomes às ruas do Catro. O folheto é constituído por 32 estrofes, porém cada uma delas fornece, resumidamente, a descrição e a história de cada personagem abordado, mostrando a diversidade temática dos poemas de cordel e a maneira diversificada de confeccioná-los. Em cada estrofe, conta-se um pouco da história desses homenageados que vão desde D. Pedro II até a Dona Vivência Garrido, professora.

Sua alteza Pedro II
 O grande empreendedor
 Incentivou a cultura
 Das artes foi protetor
 Com poucos anos de idade
 Assume a maioridade
 E foi nosso imperador.
 [...]
 Dona Vivência Garrido
 A professora exemplar
 Viveu durante cem anos
 Ensinando o bê-a-bá
 Com a mão na palmatória
 Construiu a nossa História
 Querendo alfabetizar.
 (FIGUEIREDO, s/d, p. 2-7)

Para finalizar, o folheto apresenta uma estrofe com temática religiosa:

E, agora pra terminar
 Não poderia esquecer
 Ruas com nomes dos santos
 São José, Penha e Mercê...
 Porque já são bem lembrados
 Quando estamos aperreados
 Ou pedindo pra chover.
 (FIGUEIREDO, s.d., p. 7)

Assim, o poeta popular, valendo-se dos diversos temas da Literatura de Cordel, cria seu estilo (re)inventando e adaptando os temas, modalidades e formas dos poemas. Suassuna, como alguns cordelistas, apropriou-se do estilo poético dos poetas populares construindo um romance-cordel: a partir do gênero romance, o autor cria ambiências relacionadas à Literatura de Cordel, processo similar ao realizado pelos poetas citados.

Pensando na temática do *Romance de Dom Pantero*, será demonstrado que os assuntos usados na construção do romance se assemelham a muitos enredos nordestinos: narração de histórias de anti-heróis, a luta por justiça, acontecimentos trágicos, assuntos fesceninos e metamórficos, temática religiosa e pícara.

4.1.1.2.1 Histórias de anti-heróis e luta pela justiça

A temática construída nos folhetos a respeito de um herói que busca pela justiça advém, como já comentado, das histórias trazidas pelos portugueses, essa por conseguinte derivada de temas orientais. Na opinião de Mark Curran, “as adaptações de personagens pelos poetas rústicos, adaptações destinadas a conformá-los à situação do povo e sociedade nordestinos, é interessante e importante como fenômeno literário” (CURRAN, 1973, p. 26). Essa forma de ajustar a sua realidade à dos heróis do Velho Mundo fez com que o poeta transpusesse a temática da justiça, honra e defesa dos mais fracos daquelas histórias para a sua realidade, depositando no cangaceiro sua esperança de um mundo melhor. A respeito dessa figura do cangaceiro no cenário em que ele surgiu que foi o fim da escravidão, Curran comentou:

o fenômeno do cangaço, antes limitado, cresceria de 1890 a 1918 e com nova forma: em vez do cabra, capanga ou jagunço a serviço de um chefe político da região, agora existia um cangaceiro novo, como Antônio Silvino, liderando seu próprio grupo e, às vezes, desafiando o poder dos donos de terra, isto é, a oligarquia. (CURRAN, 2009, p. 41)

Para o sertanejo, embora os cangaceiros fossem homens cruéis, eram vistos como os únicos que se importavam com a dura realidade vivida no sertão. Sem auxílio do governo, inseridos em uma sociedade oligárquica, os cangaceiros eram aqueles justiceiros paradoxais, não praticavam a justiça das leis, mas as suas leis. Para muitos nordestinos essa era a forma de “justiça” que conheciam e assim alguns se tornaram figuras ilustres e reconhecidas como “heróis” daquele povo.

Dito isso, uma leitura relacionada à figura de Dom Pantero como anti-herói sertanejo é possível. Sendo um sertanejo, por conseguinte um lutador, um cavaleiro, filho de um pai assassinado injustamente, além de ter presenciado diversos acontecimentos trágicos na família, a figura de Dom Pantero muito se aproxima da vida do cangaceiro Antônio Silvino e Virgulino Ferreira:

Devo explicar a Vocês que nossas vidas foram marcadas por 4 acontecimentos terríveis. O primeiro surgiu quando, a 9 de outubro de 1930, meu Pai foi assassinado com um tiro pelas costas. O segundo, quando meu irmão Mauro se matou com 3 punhaladas desferidas contra o peito, o que sucedeu no dia nefasto de 6 de outubro de 1970. O terceiro e o quarto, quando Auro e Adriel foram assassinados. (SUASSUNA, 2017, p. 51)

No folheto *Antônio Silvino: vida, morte e julgamento*, de Francisco das Chagas Batista, o personagem-narrador assim narra a sua história:

No ano noventa e seis
 Meu pai foi assassinado
 Pela família dos Ramos,
 Já sendo nosso intrigado,
 Um deles, o José Ramos,
 Que era subdelegado.
 [...]
 E eu que vi a Justiça
 Mostrar-se de fora à parte,
 Murmurei com meus botões:
 — Também eu hei de arrumar-te
 Não quero código melhor
 Do que seja o bacamarte.
 (BATISTA, 2007, p. 53)

Cascudo registrou um folheto sobre Lampião que conta a história de Virgulino Ferreira da Silva, descrição semelhante:

Assim como sucedeu
 Ao grande Antônio Silvino,
 Sucedeu da mesma forma
 Com Lampeão Virgolino,
 Que abraçou o cangaço
 Forçado pelo destino.

Por que no ano de Vinte
 Meu pai fora assassinado
 Da rua da Mata Grande
 Duas léguas arredado...
 Sendo a força da polícia
 Autora deste atentado...
 (CASCUDO, 2005, p. 168)

Dom Pantero, assim como Antônio Silvino, luta por justiça, mas não feita por meio do sangue. Para honrar a vida de seu pai, tios e irmãos, ele cria uma “justiça” literária. O personagem quer que sua família e que ele próprio seja imortalizado no romance através de seus escritos, assim como o seu desejo de protestar contra as injustiças instauradas contra os mais pobres.

Vendo, então, que era impossível recuperar a Casa, foi ali que se implantou em mim o sonho de reconstruí-la por meio destas Cartas e do Simpósio Quaterna, com seus Vitrais, sua Música, e o claro-escuro do Palco – enfim, com aquele ambiente-de-encantação através do qual eu tentaria recuperar “meus dias para sempre destruídos”. E, ao lado disso, arranjaria um jeito de, no Espetáculo, protestar contra a sorte de todos aqueles que eram relegados (pela injustiça, pela maldade, pela indiferença) para debaixo de todas as pontes do Mundo.

Dom Pantero do Espírito Santo, Imperador. (SUASSUNA, 2017, p. 37)

Essa ideia de registrar uma luta em favor dos menos favorecidos, protestar em favor do povo são temas comuns à Literatura de Cordel. O povo, no folheto de Vicente Campos – *A candidatura de Lampião para Presidente da República* –, se via liberto das injustiças sofridas caso Lampião fosse eleito:

O programa de governo
Era voltado pro povo
E este logo aprovou
Sonhando com um Brasil novo
Um país justo e feliz
Dono do próprio nariz
Sem dever sequer um ovo.

O povo do meu sertão
Já estava até sonhando
Com uma vida melhor
Estavam todos contando
Pensavam como seria
Ter saúde e moradia
A educação prosperando.

Pensavam como seria
Viver sem corrupção
Felicidade pra todos
Habitantes da nação
Por toda parte se ouvia
Dia e noite, noite e dia
— Vou votar em Lampião.
(CAMPOS, s.d., p. 5)

A luta pela justiça, nos folhetos, parte de um cangaceiro visto como um herói, um cavaleiro, como abordado anteriormente. No romance, Dom Pantero é este mesmo filho de cavaleiro que buscará, com sua arte, corrigir os anos de exclusão da cultura e arte popular no contexto literário. Ao se intitular cavaleiro, Dom Pantero se aproxima desse universo da cultura popular legitimando a sua arte.

4.1.1.2.2 Acontecimento trágico

O poeta popular é um personagem que registra fatos do cotidiano assim como leva para o sertanejo diversos tipos de notícias. Para Mark Curran, o cordel é uma narração do “poeta do povo” no seu meio, ‘o jornal do povo’” (CURRAN, 2009, p. 20). Por ser uma pessoa que transita no meio da população, conhece suas angústias, suas dores, seus desejos e sabe que através dele muitas pessoas passam a ter acesso a determinados assuntos e acontecimentos. Curran, citando Luyten, afirma sobre o poeta:

Serve, também, em vários casos, de avalista para as notícias publicadas pelos jornais ou transmitidas pelo rádio e pela televisão porque, muitas vezes, o leitor lhe dá mais crédito. O que é bastante compreensível; afinal, o poeta que o escreve, líder natural da comunidade, está em contato direto com o público, vive no meio dele, portanto o folheto não é uma coisa distante, fria, estranha, mera forma noticiosa ou emissão passageira. O poeta apreende um acontecimento com sua sensibilidade, empresta-lhe uma perspectiva da sua cosmovisão e o retransmite numa linguagem popular, dentro do campo de referência dos seus leitores. (LUYTEN apud CURRAN, 2009, p. 25)

Ainda segundo Curran (1981), há um ciclo no cordel que aborda acontecimentos de caráter sensacional: política, crimes, desastres, acontecimentos fora do ordinário, coisas de interesse para a região ou cidade do poeta. Folhetos como *Bebê Talita e a sua mãe: mortas abraçadas neste mundo violento*, de Raimundo Santa Helena e *Meninos de rua e a chacina da Candelária*, de Gonçalo Ferreira da Silva, são exemplos de textos que ao mesmo tempo que relatam uma tragédia, revelam a indignação do poeta mediante tais atrocidades.

Dom Pantero é aquele personagem conhecido e apreciado pelo povo. Vive preocupado com o estado e as injustiças sofridas contra uma parcela da população que muitas vezes não é ouvida. Está preocupado com o que acontece em sua localidade e com cada pessoa em particular. No segundo volume do romance, às vésperas do acontecimento do Simpósio Quaterna, uma tragédia aconteceu na cidade de Taperoá, a menina Patrícia foi assassinada e estuprada dentro da igreja.

Crime Brutal em Nossa Cidade
Variação sobre o tema de Beldade e o Monstro
Marcelo Rebelo

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Taperoá, local sagrado que só devia ser ambiente de paz e harmonia, serviu ontem de cenário a um crime brutal e bárbaro: Patrícia Alves dos Santos, menina de apenas 12 anos e que encantava a todos por sua beleza e mansidão, foi covardemente estuprada e morta na Sacristia daquela Igreja. (SUASSUNA, 2017, p. 509)

A inserção desse acontecimento na narrativa demonstra que Suassuna não está alheio aos acontecimentos trágicos cometidos contra o povo. E, assim como o poeta popular registra tragédias, ele também o faz, mostrando a sua indignação:

Na morte de Patrícia, para agravar nossa angústia diante da falta de sentido de tudo, havia a brutalidade do crime, acontecido não por acaso, mas sim pela decisão do Assassino, que não se detivera nem ante o estupro, ao qual juntara a crueldade insensata do estrangulamento (provavelmente praticado para que a Menina não gritasse nem o denunciasse). (SUASSUNA, 2017, p. 523)

Ao inserir no romance este tipo de crime, preocupar-se com a repercussão, com o sofrimento da família, Dom Pantero se mostra sensível e solidário à tragédia:

E havia, ainda, o horror das condições em que, desde menina, também se vira a mãe de Patrícia, aquela adolescente, integrante “*do povo pobre do Brasil real*”, como dizia Auro; aquela Mãe que, aos 14 anos, fora seduzida, engravidara e praticara o gesto posterior da vergonha e desespero que agora lhe era duramente cobrado; inclusive com o detalhe sinistro da orelhinha da Filha, roída por um Rato na lata de lixo. Só se lembravam do seu crime: no de seu cúmplice, provavelmente tão jovem e irresponsável quanto ela, ninguém falava. (SUASSUNA, 2017, p. 523)

Essa passagem revela ser, Suassuna, um escritor preocupado com o sofrimento e as injustiças que acometem a população, tal um poeta popular.

4.1.1.2.3 Temática fescenina e de cunho metamórfico

Dentre as variedades temáticas do cordel, há temas que não agradam a muitos leitores, como as histórias de patifarias, anedotas de acontecimentos e de caráter pornográfico, segundo afirmou Curran (1981, p. 77). Ana Maria de Carvalho (2010) em sua dissertação de mestrado intitulada *Literatura de Cordel: entre versos sotádicos e sacânicos*, investigou a presença de versos obscenos e metamórficos em alguns folhetos. Segundo a autora, por conter um conteúdo que foge à regra da moral e dos “bons” costumes, esses folhetos aparecem em número muito menor em relação às outras temáticas, mas é possível identificar poetas que recorrem a esses temas.

Alguns folhetos de José Costa Leite apresentam estes assuntos, mas para não manchar sua reputação, o autor adotava alguns pseudônimos como de Renato H., João Parafuso, Seu Mané do Talo Dentro e Nabo Seco. O folheto *A moça que virou cabra no sertão do Ceará* é

assinado por Renato H.. Neste cordel, Maria José é transformada em cabra após demonstrar sua incredulidade em relação a São Francisco do Canindé.

A moça disse: — Eu estou
 Já cansada de rezar
 Fazer preces, acender velas
 Sem ele me ajudar
 Eu não vou pedir mais nada
 Já estou desenganada
 Ele pode se danar!

Isso foi cedo do dia
 Contou-me Joaquim Seabra
 Que as três e meia da tarde
 Disse a moça: — Mamãe, abra
 Ligeiro a porta de frente
 Eu sinto um troço diferente
 E já estou virando cabra!

Disse a velha: — Credo em cruz!
 Jesus, Maria e José
 Você fez sua promessa
 Por pilhéria, sem ter fé
 Como fez profanação
 Foi castigada por São
 Francisco do Canindé.

A moça pulou e ficou
 No terreiro sem demora
 Dando três saltos e três berros
 A velha disse: — E agora?
 A cabra lhe disse então:
 — Vou atrás de Salomão
 E correu de mundo afora.
 [...]
 A moça virada em cabra
 Não vai poder casar
 Onde vê uma pessoa
 Tem vontade de matar
 De homem ela corre atrás
 E quando avista um rapaz
 O seu desejo é capar.
 (H., s.d., p. 3-4)

Ana Maria de Carvalho registrou uma adaptação realizada a partir do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, referente à décima novela da nona jornada, cujo título é *O rabo e os chifres ou A mulher que virou égua*, publicada pela Luzeiro e que faz parte de uma coleção chamada de *Obras de Giovanni Boccaccio*. O cordel narra a história de Nha Rita que queria ser transformada em “égua” pelo “amigo” de seu marido Zé Mané. A história, de cunho

zoomórfico, aproxima-se dos desvios psiquiátricos que acometem Quaderna¹⁷ e são narrados em um capítulo do livro 1, *O antagonista possesso na estrada do descaminho*.

Suassuna, no segundo capítulo do primeiro volume de sua obra, insere essa temática fescenina, zoomórfica, metamórfica quando concede a palavra a Quaderna, e ele, primeiro, narra um episódio que viu entre um jumento e uma égua.

A primeira cena de sexo que, na puberdade, eu vira entre Animais de grande porte fora a posse de uma Égua por Jumento, cena que me arrebatara do meu mais profundo Eu-interior para fora e para além de mim mesmo. Ao ver o Asno-selvagem penetrar a Fêmea, tive a impressão de que me identificava com o Animal a ponto de nele me transfigurar. [...] Aquilo passou a se repetir toda vez que eu me via diante de cena parecida, sempre com a metamorfose, sempre com o vulcão. E só muito tempo depois foi que uma Mulher, Maria Safira, antes de me deixar, me ensinou a moderar-me – o que eu podia fazer mastigando a carola de uma Rosa para readquirir forma humana e domínio sobre mim mesmo. (SUASSUNA, 2017, p. 160-161)

Quaderna constantemente era acometido por essa sensação e, quando estava na Estrada de Matacavalos com Lupiana, segundo o personagem duas mulheres iluminavam seu caminho – Lupiana – e sua amante-literária – Dona Clarabela, avistou novamente um jumento a montar uma égua. Lupiana já sabendo do que acontecia com Quaderna, tem seu comportamento assim relatado, em *Dom Pantero*: “Então Lupiana, que, instruída por mim, andava sempre preparada para tais ocasiões, abriu um Aió, tirou dele duas Rosas, comeu a carola de uma e me deu a outra, cujas pétalas também comi” (SUASSUNA, 2017, p. 170).

Quaderna não se transforma em jumento, mas as suas visões fazem com que ele se sinta como se metamorfoseando em um, uma espécie de desvio licantrópico. Dom Pantero, para não ser visto como imoral, afirma que o tom obsceno da narrativa decorre desse personagem e das ilusões que o acometem. Assim se resguarda como o poeta popular Costa Leite ao adotar pseudônimos, deixando o leitor entender que, se não fosse pela presença de Quaderna, tal assunto não seria abordado. Esse fato aproxima as narrativas com recados que determinados poetas inseriram em seus folhetos contra os autores que criaram tais cordéis. Curran registrou em um folheto de Manuel Camilo dos Santos a mensagem escrita pelo poeta para anunciar ao público a boa ética e a moral de suas histórias: “é uma voz pregoeira, que há 15 anos alegre e contenta indivíduos, famílias e lares; bradando pela moralidade, pela ordem e progresso familiar e patriótico; portanto leiam os folhetos e romances da TIPOGRAFIA E FOLHETERIA SANTOS” (CURRAN, 1981, p. 77). Entende-se pelo trecho que a Tipografia e Folheteria Santos não compartilha com a divulgação de folhetos imorais.

¹⁷ Personagem principal do *Romance da Pedra do Reino*.

Em suas cartas, Dom Pantero, ciente de que alguns momentos de sua narrativa poderão causar estranheza, se justificava ao leitor: “E se, por acaso, eu disser ou mostrar coisas impróprias, corrija-as ou desconsidere-as, pois elas provêm de um Homem criado a Ermo” (SUASSUNA, 2017, p. 80). Com isso o personagem demonstra que determinados assuntos serão abordados, mas são reflexões que surgem no decorrer de sua escrita. Reconhecimento semelhante ao registrado por Curran nos versos abaixo de Leandro Gomes de Barros:

Leitores peço desculpa
 Se a obra não for de agrado
 Sou um poeta sem força
 O tempo me tem estragado
 Escrevo há 18 anos
 Tenho razão de estar cansado.
 (CURRAN, 1973, p. 31)

O poeta popular, assim como Dom Pantero, tem consciência de que nem todos os assuntos agradam aos leitores, por isso se justificam em alguns versos ou dizem que a história apenas está sendo recontada, não foi criada por ele e, por isso, não possui responsabilidades.

Passou-se há muito tempo
 E muito longe daqui.
 Estou contando de oitiva,
 Que foi coisa que não vi –
 Meu avô contou pra mim
 Tudo aquilo que escrevi.
 (*Obras de Gionanni Boccaccio apud* CARVALHO, 2010, p. 66)

Suassuna insere ainda essa temática da metamorfose em outros momentos da narrativa como: A moça Caetana – transfiguração da mulher em serpente –, o episódio em que Antero Schabino vê uma garça em sonho como se fosse uma mulher e a apresentação do nascimento da Besta Fouva, temas utilizados pelo autor pautados no imaginário popular.

4.1.1.2.4 Temática religiosa

Em relação a esta temática, dedicam-se ciclos inteiros. O sertanejo é um povo religioso, confia no divino, acreditando que os sofrimentos e alegrias são desígnios de Deus.

É na fé que encontra forças para resistir às durezas da vida. Diégues Jr. afirma que o tema religioso aparece com ênfase nos folhetos,

muitos deles de reprodução continuada; outros, embora não seguidamente repetidos, mas interpretando o sentimento religioso das populações. Exemplos, no caso, são referentes a milagres de São Francisco das Chagas de Canindé ou a forma de devoção, por meio de romarias, como sucede com os folhetos sobre Bom Jesus da Lapa, romaria das mais importantes no Brasil, e em especial no Nordeste. (DIÉGUES JR., 1973, p. 61)

O fanatismo ou a devoção ao Padre Cícero é uma temática recorrente no cordel, embora o próprio Padre não tenha sido canonizado pela igreja. Os devotos de Padre Cícero acreditam em sua santidade. Segundo Cascudo,

as populações do interior prestavam-lhe verdadeiro culto religioso, venerando-o como a um Santo, obedecendo suas ordens, adivinhando-lhe predileções, simpatias e ódios. Padrinho de milhares e milhares de pessoas, era o *meu padim Pade Cisso* suprema potestade indiscutível e indiscutida. (CASCUDO, 2005, p. 142)

Há quem diga que o padre já apareceu na matriz de Juazeiro. A aparição foi narrada pelo poeta popular Gregório Gomes:

Mas agora em 37,
Houve isto que vou narrar,
No dia 10 de fevereiro,
Fez muita gente chorar.
O que padrinho foi dizendo,
Meu tio foi escrevendo
E mandou para eu versar...

Ouviram tocar uma chamada
Muita gente logo chegou,
Só viram uma voz dizer:
Sou eu que aqui estou,
É o padre Cícero Romão...
E nesta mesma ocasião
Por esta forma falou...
(CASCUDO, 2005, p. 145)

Diversos folhetos também são dedicados à devoção à Virgem Maria. O folheto *Os Milagres da Virgem da Conceição*, de José Soares, narra milagres de Maria, que é apresentada como Nossa Senhora do Morro, refletindo a fé religiosa.

Esta Virgem de que falo
Conhecida em nossa terra
Não só aqui na cidade
Como lá no pé da Serra

Quem tiver fé em seu nome
 Não passa sede nem fome
 Não sofre peste nem guerra.
 (SOARES, s.d., p. 2)

A temática religiosa é abordada no *Romance de Dom Pantero* de forma imagética. Suassuna aproxima seu romance ao cordel quando nas primeiras páginas, o leitor visualiza uma imagem em estilogravura fazendo referência a Maria, mãe de Deus.

Figura 12 – Estilogravura homenageando Maria



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 5.

A imagem vem seguida pela seguinte legenda: “A Maria, mãe de Deus, por tudo o que significa para nós” (SUASSUNA, 2017, p. 5). A invocação, logo na primeira página, demonstra a devoção do escritor pela Virgem Maria. É como se o leitor estivesse lendo umas das estrofes que versam sobre a Virgem. No folheto *A batalha de Oliveiros*, de João Martins de Athaíde, Ferrabrás invoca Nossa Senhora da Conceição:

Beijou a cruz da espada
 Prosseguiu uma oração
 Oh! Virgem da Conceição
 Maria pia sagrada
 Mãe de Deus e Imaculada
 Esposa casta e fiel
 Que Cristo bebeu na cruz
 Rogai por mim a Jesus
 Nessa batalha cruel.
 (ATHAÍDE, 1976, p. 12)

A aproximação demonstra que Suassuna percebe os valores do povo nordestino, sua crença, sua fé, temas encontrados no cordel e trazidos para o romance. Mais adiante outras referências são citadas em relação a devoção à Virgem Maria e a seu Filho: “por isso, esta Dedicatória deveria ser feita ‘em honra, louvor e glória de Nosso Senhor Jesus cristo e da santíssima Virgem Maria, nossa Madre e Senhora’” (SUASSUNA, 2017, p. 88). Em outro trecho do romance, João Grilo e Chicó fazem uma dedicatória a Maria, uma Ave-Maria dos índios brasileiros:

João Grilo

Salve Maria, cheia de formosura! O Pai-que-mora-na-tenda-da-chuva está contigo.
Entre todas as Mulheres tu és a formosíssima, e Jesus, teu Filho, é belo!

Chicó

Maria boa, Mãe do Pai-que-mora-na-tenda-da-chuva, pede por nós, gente ruim,
agora e no Sol do nosso morrer. Amém. (SUASSUNA, 2017, p. 90)

Dom Pantero crê na atuação divina e revela ter feito um pacto com Deus, cujo consentimento tenha sido intercedido pela Misericordiosa:

Aí fiz uma espécie de pacto com Deus: se Ele achasse que a tarefa que eu ousava levar adiante era sacrílega, que a interrompesse pela Morte – sentença com a qual desde ali me declarava de acordo. Como, afinal, cheguei até aqui, considerei tal fato uma concessão (provavelmente d’Ele obtida pela Misericordiosa). (SUASSUNA, 2017, p. 469)

Mais adiante, revela sua devoção à Virgem: “Foi assim que aqui cheguei, atrevendo-me até a dedicar a Obra inteira à Misericordiosa, a cujos pés me prostro, repito, ‘*entregando-lhe a sorte da minha alma, do meu corpo e do meu sonho – do meu Auto imortal*’” (SUASSUNA, 2017, 471. Grifo do autor, talvez repetindo palavras de outrem). Acredita também em sua proteção: “assegurado pela proteção da Misericordiosa, eu tinha esperança de retificar ‘os desconcertos do mundo’, nem que fosse apenas naquele Castelo-de-Sombras que era o Circo-de-Cine do Teatro Savedra” (SUASSUNA, 2017, p. 535). Ao trazer a religiosidade para compor o romance, Suassuna professa a mesma fé coletiva do sertanejo, mas num outro tom que permite alocá-la para além da fé.

4.1.1.2.5 Temática pícaro

Neste romance-folheto construído como um livro-teatro encontram-se além da presença dos tipos picarescos como João Grilo e Chicó, a herança desses astutos personagens na figura de Dom Pantero. João Grilo e tantos outros “quengos” como Pedro Malasartes e Cancão de Fogo já conseguiram se livrar de muitas situações recorrendo a sua inteligência. Em *As Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, João Grilo consegue defender um homem acusado de ter roubado o cheiro e sabor de sua comida quando colocou dentro do pão a fumaça que saía da panela:

Junto dele estava um duque
 Que veio denunciar
 Dizendo que o mendigo
 Na prisão ia morar
 Por não pagar as despesas
 Que fizera por afoiteza
 Sem ninguém lhe convidar.

João Grilo disse ao mendigo
 Como é pobretão
 Que se faz uma despesa
 Sem ter no bolso um tostão
 Me conte todo o passado
 Depois de ter escutado
 Lhe darei razão ou não.

Disse o mendigo: sou pobre
 E fui pedir uma esmola
 Na casa do senhor Duque
 Levei a minha sacola
 Quando cheguei na cozinha
 Vi cozinhando galinha
 Numa grande caçarola.

Como a comida cheirava
 Eu tive apetite nela
 Tirei um taco de pão
 E marchei pro lado dela
 E sem pensar nas desgraça
 Botei o pão na fumaça
 Que saía da panela.
 (LIMA, 2006, p. 23)

João Grilo, ao escutar o que havia acontecido com o mendigo e a forma como este foi condenado, de forma astuta, resolveu a questão:

João Grilo tirou do bolso
 A importância cobrada
 Na mochila do mendigo
 Deixou-a depositada
 E disse para o mendigo:
 Balance a mochila amigo
 Pro duque ouvir a zuada.

O mendigo sem demora
 Fez como o Grilo mandou
 Pegou essa mochilinha
 Com a prata e balançou
 Sem compreender o truque
 Bem no ouvido do Duque
 As moedas tilintou.
 (LIMA, 2006, p. 24)

O Duque ficou enfurecido por não ter recebido o seu dinheiro, ao passo que João Grilo respondeu:

Você diz que o mendigo
 Por ter provado o vapor
 Foi mesmo que ter comido
 Seu manjar e seu sabor
 Pois também é verdadeiro
 Que o tinir do dinheiro
 Representa seu valor.

Virou-se para o mendigo
 E disse: estás perdoado
 Leva o dinheiro que dei-te
 Vai para casa descansado
 O duque olhou para o Grilo
 Depois de dar um estrilo
 Saiu por ali danado.
 (LIMA, 2006, p. 26-27)

No folheto *A vida de Cancão de fogo e seu testamento*, de João Martins de Athaide, valendo-se da sua inteligência para driblar o delegado e se livrar da prisão, Cancão de Fogo consegue, através de uma bengala, enganar o subdelegado e ainda conseguir dinheiro para fugir:

Então disse o delegado:
 — espere um pouquinho aí.
 Deu a bengala a Cancão
 E disse: leve isto ali
 Diga ao sub-delegado
 Que traga seu pai aqui.

O Cancão saiu sorrindo
 E disse: estou arrumado
 Chegou onde estava o moço
 Deu-lhe o seguinte recado:
 — está aqui esta bengala
 Que mandou-lhe o delegado.

Ele me ordena que eu
 Diga a vossa senhoria
 Que lhe mande cem mil réis,
 Que ele já aparecia

E mandou esta bengala
Que o senhor conhecia.

O moço deu-lhe o dinheiro
Cancão de Fogo voltou
Disse a Alfredo: eu agora
Vou pensar por onde vou
A bomba demora pouco
Se ainda não estouro.
(ATHAÍDE, 1951, p. 27-28)

Dom Pantero é um personagem muito astucioso com personalidade semelhante a estes dois personagens da Literatura de Cordel. No último capítulo do volume I, Dom Pantero descobre quem foi que prendeu seu irmão Auro e que está sendo procurado pelos Órgãos de Segurança por terem descoberto que ele escondeu em sua casa um quadro do comitê-central do Partido Comunista e, nos primeiros anos da Revolução, havia aceitado um convite de Dom Hélder Câmara para dar aulas na sede do Arcebispado. As brigas políticas que constantemente envolviam o nome de sua família acabaram por chegar a Dom Pantero. Com isso recebeu uma sugestão de Arnaldo Vilhoa, inimigo de sua família, mas naquele momento com intenções de ajudar por causa da amizade que nutria por seu tio e padrinho: que fugisse por um tempo para Taperoá, cuidando de não passar por rodovias em que pudesse ser interceptado pela polícia.

Esta foi uma saída que não planejara e que fui forçado a empreender levando em conta o terrível golpe que acabara de sofrer. Segui do conselho de Arnaldo Vilhoa e fui para Recife, onde Ernâni realmente resolveu todo o problema burocrático que me prendia à Universidade. [...] E parti no dia seguinte, em meu carro, ao qual, sem querer, de maneira quase inconsciente, forçava uma velocidade bastante superior à habitual. Meu medo maior era que alguma posto da Polícia Rodoviária Federal me mandasse parar para uma inspeção de rotina e descobrisse meu nome entre os dos ‘Procurados’. (SUASSUNA, 2017, p. 385)

Por causa desse medo, Dom Pantero, para não ser reconhecido na estrada, ao encontrar um grupo de teatro ambulante, apropriou-se da astúcia de João Grilo e Cancão de Fogo. Ao ser perguntado por um dos integrantes da trupe quem era ele, respondeu: “Sou daqui mesmo, da Paraíba, e chamo-me Aribó Sallemas. (Eu resolvera adotar este nome, que tinha as mesmas iniciais de Antero Savedra, porque meus lenços e minhas camisas tinham o monograma A. S., bordado por minha irmã Afra)” (SUASSUNA, 2017, p. 389). Observa-se que o personagem consegue ludibriar os atores e, infiltrado na trupe, não seria reconhecido pela polícia: “Ao entrar para a trupe, pensara que, se me juntasse a ela, seria muito mais fácil para mim escapar dos Órgãos de Segurança em Campina, lugar mais perigoso da Viagem segundo fora advertido por Arnaldo Vilhoa” (SUASSUNA, 2017, p. 394).

Dessa forma, o título e a temática do romance mantêm laços de parentescos com a Literatura de Cordel. Não parece ter feito Suassuna essas aproximações por acaso. O que se constata é que o autor quis colocar em evidência, desde a escolha do título, a sua aproximação temática com o poeta popular nordestino.

4.1.2 Aspectos composicionais do cordel e sua reverberação no romance

Um poema narrativo, para ser classificado como pertencente à Literatura de Cordel, precisa conter certos aspectos formais relacionados à versificação como a rima, correspondência de sons; a métrica, medida das sílabas poéticas de cada verso e a oração, relacionada à coerência, encadeamento, coordenação, objetividade e fidelidade ao tema. Outros aspectos estão relacionados à modalidade e à forma desses poemas, no entanto podem-se encontrar algumas particularidades na escrita de alguns folhetos como o uso de epígrafes, o viés folhetinesco, uma história entrelaçada em outra que muitas vezes passa despercebido pelo leitor/ouvinte, mas que para essa pesquisa é de suma importância, porque demonstra como o autor do romance em análise conhece essas particularidades e as aloca dentro da narrativa.

4.1.2.1 À moda da cantoria

A Literatura de Cordel, embora possa ser lida de maneira silenciosa, é uma literatura para ser cantada em voz alta, por isso possui uma metrificação rigorosa: o ritmo, a rima, a cadência serem bem demarcados. Tal particularidade do cordel nordestino permite ao folheteiro cantar poemas. Ao cantá-lo, o cantador utiliza-se de instrumentos, escolhe uma melodia – toada – para melhor cantar/contar sua história. Antes de começar a cantar os versos, realiza uma espécie de “introdução musical”.

A toada do romance de *O Valente Vilela*, cantada pelo repentista Cego Sinfrônio Pedro Martins, com a gravação de Luís Heitor pertencente ao C.P.F. da Escola de Música, assim foi registrada por Lamas (1973):

Figura 12 - Partitura da toada da Cantiga do Valente Vilela

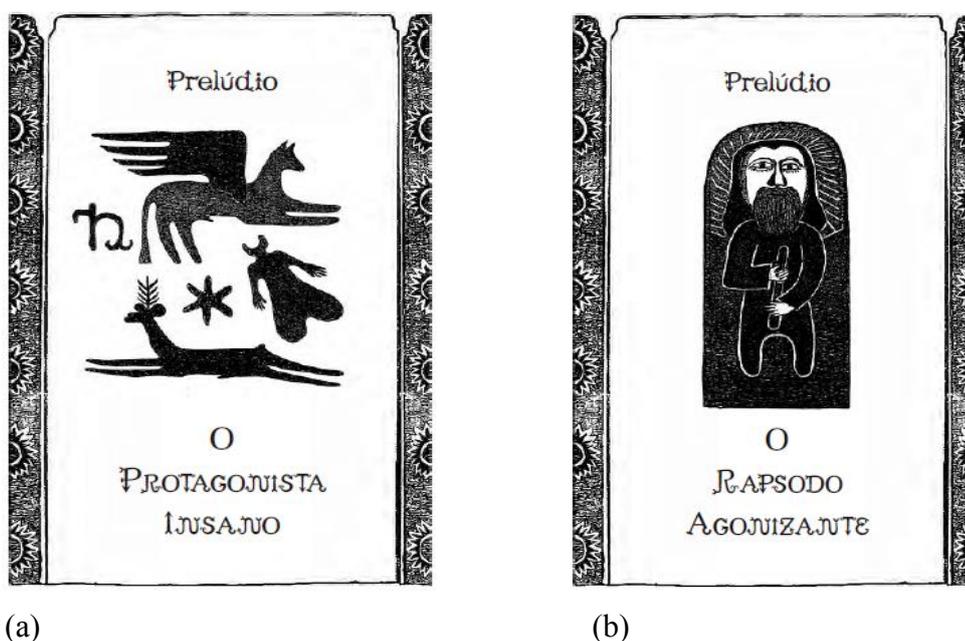
Ho-mê preste a-ten-ção — Eu a-go-ra vou con-ta Um ho-mê muito va -
-len-te Que mo-rava num lu-gá Até o pro-pe gun-ver-no Pe-di-u de o pe-gá.

Fonte: LAMAS, 1973, p. 242.

Homê preste atenção
Eu agora vou conta
Um homê muito valente
Que morava num lugá
Até o prope gunverno
Pedi u de o pegá.
(LAMAS, 1973, p. 242)

A introdução da toada realizada através da rabeca é um pequeno acompanhamento musical. Esse aspecto da cantoria é representado por Suassuna no romance através da “Abertura Plagiada, Deturposa, Falsificada e Reversa” (SUASSUNA, 2017, p. 29) composta por um andante solar, alegre solar e adágio doloroso na qual o *Romance de Dom Pantero* começa a ser cantado/contado. Além dessas referências musicais, no início de cada volume, Suassuna insere uma imagem com aspectos rupestres e semelhantes às xilogravuras com o seguinte indicativo: prelúdio. Segundo Cascudo, na cantoria “os instrumentos executam pequeninos trechos, antes e depois, do canto. São reminiscências dos prelúdios e poslúdios com que os rapsodos gregos desviavam a monotonia das longas histórias cantadas” (CASCUDO, 2005, p. 200). Suassuna assim faz referência em sua obra a este acompanhamento musical.

Figura 13 - Imagem do Prelúdio no romance



Legenda: (a) – Prelúdio do volume 1; (b) – Prelúdio do volume 2
 Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 43-491.

Após a apresentação das imagens e das indicações verbais, o romance se inicia. O narrador começa a contar a sua história. Segundo Cascudo, no sertão o cantador independe do acompanhamento musical,

No fim de cada pé, findando cada linha do verso, dá um arpejo na viola ou um acorde na rabeca. Entre um verso e o seguinte, entoado pelo antagonista, executa-se um trecho musical, alguns compassos. Durante o canto, junto com a voz humana, nada, absolutamente nada. Em nenhuma outra parte, exceto o Nordeste, o desafio possui essa característica singular. Em qualquer outra parte do Brasil o canto é acompanhado juntamente. (CASCUDO, 2005, p. 202)

De tempos em tempos, há a presença de poesias do personagem Albano Cervonegro que atravessam a narrativa como se fosse esse arpejo na viola realizado pelo cantador, permitindo ao leitor fazer uma alusão ao espírito musical deste gênero. Assim, Suassuna aproxima sua narrativa ao aspecto musical da cantoria. O efeito do estilo cordelístico liga a sua forma estrutural do romance às composições do cordel, tornando a narrativa um ambiente de cunho popular no qual as interferências do estilo popular nordestino sugerem um narrador-poeta popular.

4.1.2.2 Uma advertência ao estilo do cordel

Algumas histórias do cordel se iniciam com o narrador realizando um pequeno comentário sobre a história contada. Esse comentário, às vezes, apresenta um tom de alerta, uma espécie de advertência sobre o conteúdo a ser narrado. José Bernardo da Silva em *Os martírios de Genoveva*, antes de iniciar a história, antecipa o que o leitor/ouvinte vai ler/escutar:

Nesta história se vê
 A virtude progredir,
 A verdade triunfar
 O mal se submergir,
 A honra salientar-se
 A falsidade cair.
 (SILVA, 1961, p. 1)

Em *Lampião e Maria Bonita na história*, de Maria Luciene, assim alerta o leitor:

Quem gosta de apreciar
 O folheto de cordel
 Fique atento pra ouvir
 Versejando no papel
 Valentia, amor e despeito
 Findar de forma cruel.
 (LUCIENE, 2008, p. 1)

Suassuna realiza algo semelhante quando insere nas primeiras páginas do romance uma nota de advertência ao leitor: “Principalmente por causa da presença, nela, de Antero Schabino e Dom Pedro Dinis Quaderna, esta Narrativa-Espetaculosa só deve ser lida, folheada ou vista ‘*por adultos de sólida formação religiosa, moral, poética e filosófica*” (SUASSUNA, 2017, p. 26). A informação coloca o leitor em uma posição de alerta, o conteúdo pode causar certos estranhamentos e desconforto e por isso a história narrada precisa ser apreciada por leitores com uma formação consolidada. Ao inserir tais informações, o leitor é posto naquele mesmo ambiente de alerta dos poemas cordelísticos.

4.1.2.3 A presença do cantador

No universo da Literatura de Cordel a figura do cantador é curiosa. Ele tem orgulho de sua condição, sabe da importância de sua vocação, representa a voz de uma multidão silenciosa. Cascudo assim definiu o cantador,

não podem resistir à sugestão poderosa do canto, da luta, da exibição intelectual ante um público rústico, entusiasta e arrebatado. Caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeça dentro de um saco encardido, às vezes cavalgando animal emprestado, de outras feitas, a pé, ruminando o debate, preparando perguntas, dispondo a memória. São cavaleiros andantes que nenhum Cervantes desmoralizou. (CASCUDO, 2005, p. 130)

O cantador é inserido na narrativa com toda a força que ele carrega consigo. Desde o começo da narração, Suassuna aloca a história que será contada em um ambiente de cantoria. Para isso, convoca um cantador a fazer uma estrofe em sextilha sobre o que seria a história de Dom Pantero:

Por isso Joaquim Simão é convocado a participar da celebração, a fim de cantar, ao som da viola, um resumo-em-verso do Marco-Sagratório que á a Ilumiara. É uma sextilha, adaptada para aqui da Cantiga do Valente Vilela:

Joaquim Simão

Meu povo, preste atenção ao que agora eu vou contar, de um valente Cavaleiro, que morava num lugar, e que até seu assassino teve medo de enfrentar. (SUASSANA, 2017, p. 81)

A passagem apresentada insere o leitor no ambiente dos folhetos: um cantador convidando o leitor/ouvinte a prestar atenção na história de um valente Cavaleiro o qual seu assassino não teve coragem de enfrentá-lo de frente, foi preciso matá-lo pelas costas, em uma possível emboscada. O cantador conta uma história que aconteceu em determinado lugar, chama a atenção do leitor/ouvinte. Ainda há de se destacar que o poeta foi convidado a versar a história, ou seja, os fatos da vida de Dom Pantero e suas saídas podem virar folhetos. José Bernardo da Silva no folheto *Perdidos no Deserto*, cria um ambiente de encantação:

Chamo atenção ao leitor
Com toda amabilidade
Para que com atenção
Veja na realidade
A história mais tocante
Que já teve a humanidade.

A história que pretendo
Ao leitor apresentar
No século próximo passado
Em Paris teve lugar.
É um drama que jamais

Poderá outro igualar.
(SILVA, s.d., p. 1)

Em *Os três cavalos encantados e três irmãos camponeses*, de José Camelo de Melo Resende, o cantador diz que colocará em versos aquilo que ouviu ler, como o personagem Joaquim Simão que versará a história de Dom Pantero.

Neste romance pretendo
Contar em versos rimados
A completa história de
Três cavalos encantados
E três irmãos camponeses
Humildes e afortunados.
Eu era quase criança
Quando ouvi ler esta história
Por um amigo e vizinho
E gravei-a na memória
E vou contá-la hoje em trovas
Se a musa der-me essa glória.
(RESENDE, 1975, p. 2)

Em diversos momentos da narrativa, cantadores como Joaquim Simão, Severino Cesário Savedra, Francisco Romano, Cícero Cordeiro Espada são convidados a participar da história como personagens fundamentais para a construção do enredo. A atuação desses personagens na obra produz efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010), pois ao serem convocados trazem consigo a literatura que representam.

4.1.2.4 Uma história puxa outra: desvios da memória

É muito comum no cordel o narrador entrelaçar histórias. Começa-se contando a história de um determinado personagem, mas o contexto narrativo conduz o narrador a contar uma história paralela precisando depois retomar a principal. Aspectos típicos da oralidade, desvios da memória. No folheto *A rainha que saiu do mar*, de José Martins de Athaide, duas histórias acontecem: uma, referente a moça que iria casar com o rei, mas foi trocada por uma bruxa e a outra que conta sobre o que a bruxa fez com a moça escolhida pelo rei. Em determinado momento, o contador encerra uma história para dar continuidade a outra.

Deixemos ficar o rei
Tristinho e desconsolado
Vamos pegar na história

De onde tinha ficado,
 O que a bruxa fez
 Da moça irmã do soldado.
 (ATHAÍDE, 1976, p. 10)

Esse entrelaçamento de narrativas é constante no decorrer do romance. Dom Pantero acrescenta histórias para exemplificar um fato, insere histórias como se fosse um desvio da mente, tal qual um cordel. O episódio da Besta Fouva ou a Vida de São Cipriano são acréscimos no decorrer da narração, uma história dentro de outra servindo para justificar acontecimentos e ações dentro da narrativa.

Aí fiz uma promessa a São Cipriano para que, começando pela primeira, as Saídas e as Aulas-Espetaculosas se transformassem em êxitos indiscutíveis e retumbantes. Escolhera aquele Santo porque, segundo relatos de sua vida, ele encantava e seduzia os jovens de seu tempo; principalmente as Moças, como consta d'O Grande e verdadeiro livro de São Cipriano e a Bruxa Largadona. É como se vê a seguir: (SUASSUNA, 2017, p. 101)

Quanto ao dia 9, três fatos o marcaram indelevelmente para nós: o nascimento da Besta Fouva, em 9 de outubro de 1230; a morte de Dom Sebastião Barretto, o Rei da Serra da Capaóba, ocorrida em 9 de outubro de 1590; e o assassinato do Cavaleiro, João Canuto Schabino de Savedra Jaúna, acontecido em 9 de outubro de 1930. E como o nascimento da Besta Fouva é o mais antigo, por ele começo... (SUASSUNA, 2017, p. 217)

No folheto *O segredo da princesa*, a estrutura é semelhante à escrita de Suassuna, em um determinado momento o contador interrompe a história para retomar uma outra, explicando os fatos:

Agora, caros leitores
 Eu sou forçado a fazer
 Por enquanto uma parada
 Pois todos querem saber,
 Que é feito da princesinha
 Que não chegou a morrer.
 [...]
 Agora leitor amigo,
 Iremos acompanhar
 O destino deste cêsto
 Onde foi ele parar
 E como foi que a princesa
 Poude então se salvar.
 (ATHAÍDE, 1948, p. 23-24)

Suassuna, ao produzir esses efeitos em sua escrita, demonstra que as técnicas e as práticas dos escritores populares e eruditos são as mesmas e, dessa forma, enquanto escritor erudito, pertencente ao Brasil “oficial”, sabe dessas afinidades e quer imitá-las. O romance, além de registrar esses aspectos do poeta popular, convida o leitor a adentrar no universo da cultura popular, pois as referências ao cordel e às festas populares são inseridas no conjunto

da narrativa sem qualquer tipo de hierarquia ou preconceito. Ao longo da narrativa, há a presença de transposições de histórias em cordel como a *História de Romeu e Julieta*, referências às manifestações populares como o cavalo-marinho, vozes de cantadores populares intercaladas com as vozes dos escritores eruditos. Essas marcações demonstram a maneira singular pela qual Suassuna compreendia a relação entre as manifestações populares e eruditas.

4.1.2.5 As epígrafes: introduções

A epígrafe serve, no cordel, para fazer um resumo da história despertando o interesse do leitor ou do público ouvinte. Às vezes, essa epígrafe vem destacada logo abaixo do título como no folheto *O segredo da princêza*, de João Martins de Athaíde:

Romance original, cheio de emocionantes sensações. O duplo sofrimento de duas jovens trocadas. A força do destino. O amor de um príncipe por uma filha do povo, mas que era de sangue real. Grande traição desvendada pela força divina da natureza (ATHAÍDE, 1948, p. 2).

Esse resumo pode também aparecer nos primeiros versos, tal qual no folheto de João José da Silva, *O Boiadeiro Valente*:

Vou contar em poesia
Uma história bem traçada
De amor e sofrimento
Orgulho, truque e cilada
Falsidade e crime injusto
Feito no meio da estrada.
(SILVA, s.d., p. 1)

As epígrafes citadas por Suassuna no início dos volumes, guardam de certa forma, o mesmo tom de resumo da história que será contada pelos poetas populares.

Eu cantarei meu Canto de mim mesmo e nele me abrirei como se fosse um Livro feito de carne, folheado sob a luz, pelo vento e pelo fogo. Carlos Newton Júnior
Um povo tem o direito de guardar o seu Segredo – e aqui estão as pedras do meu Céu e as estrelas do meu Chão. Por isso, pode-se dizer que este é meu Lunário Perpétuo. – Antônio Nóbrega
Todos os livros são Autobiografias. Mas ele conhece o segredo das Máscaras com que nos defendemos da Morte. – Roberto Mota

Na parte mais antiga da minha mente, que foge a meu controle, uma ideia surgiu e vem me atormentando há algum tempo: os Cães, perplexos, uivam para a Lua-cheia, que eles não compreendem. Pois bem: as singularidades do Homem são os uivos da Humanidade para o Universo, não posso conter meu uivo. – Marcos Suassuna. (SUASSUNA, 2017, p. 7)

Com tons enigmáticos, as epígrafes utilizadas no romance chamam a atenção para o teor da narrativa. Lendo-as, o leitor percebe que estará diante de uma história cujo teor enigmático o narrador pretende revelar em suas cartas: uma história pessoal, com segredos, mistérios e profecias. Essa antecipação está relacionada à narração oral dos poetas e folheteiros do mercado, que, para chamar a atenção do ouvinte, lê essas introduções em voz alta. As epígrafes do romance promovem no leitor a mesma sensação do resumo da história em cordel.

4.1.2.6 Uma obra, um folheto ou vários folhetos em uma obra

O romance, em sua totalidade, pode ser visto como um grande folheto encenado, levando-se em conta a estrutura estabelecida pelo escritor, ou cada carta como sendo um folheto particular, pois na estrutura de cada uma delas é possível identificar relações com a escrita da Literatura de Cordel.

No volume I da obra, *O Jumento Sedutor*, os capítulos apresentam títulos e imagens à semelhança das xilogravuras cujos títulos são protótipos dos títulos em cordel: “O protagonista insano e o circo do seu castelo”; “O antagonista possesso na estrada do descaminho”; “O chabino desamado nas trilhas da besta fouva” e por último, “A trupe errante da estrada e um amor desventuroso”. No decorrer de cada carta, encontram-se epígrafes à moda do cordel e referências relativas tanto à temática do folheto quanto às suas estruturas.

No volume II, *O Palhaço Tetrafônico*, os títulos são, respectivamente, “O rapsodo agonizante no camarim dos presságios”; “O bufão apocalíptico no claro-escuro do palco”; “O caprípede castanho, o amor, o sexo e a morte”, e encerrando a obra “A persona do poieta e as máscaras coregais”. Esses títulos inserem as cartas no ambiente da Literatura de Cordel. Tanto “O antagonista possesso” quanto “O bufão apocalístico” são denominados de “repente”. Essa modalidade do Romanceiro Popular do Nordeste é uma poesia improvisada dos cantadores, ou seja, dois cantadores se revezam criando versos improvisados oralmente, no “de repente”,

origem do nome. No capítulo “O antagonista possesso”, é possível entrever Dom Pantero narrando como aconteceu sua formação intelectual e moral:

Aqui devo confessar, nobres Senhores e belas Damas da Pedra do Reino: além da imagem de meu Pai – ‘*brasa e Espada de ouro*’ que me impelia para o Rei pelo fogo de Deus –, sofri a partir de certa época a influência de duas Figuras que me levavam para os lados do ‘*Histrião obsceno*’ - meu Tio, Antero Schabino, e Dom Pedro Dinis Quaderna. (SUASSUNA, 2017, p. 127)

Assim o capítulo se estrutura apresentando os pontos de vista de Antero Schabino e Pedro Dinis Quaderna. Os dois personagens narram episódios que aconteceram com eles e que Dom Pantero, ao tomar conhecimento de tais fatos, pôde construir uma parte de seu Castelo-literário. A leitura intermediária que se constrói diante deste capítulo se aproxima do significado conceitual da palavra “repente”, uma espécie de apresentação de pontos de vistas diferentes a serem ouvidos por Dom Pantero. Fato comprovado a partir das palavras do narrador ao anunciar a fala de seu tio:

Antes de entrar pelo grande “Episódio-de-Palco” que foi o Simpósio Quaterna, a Narração deve apresentar alguns “Episódios-de-Estrada”; e para isso vou começar passando a palavra a meu Tio, Mestre e Padrinho, aqui representado pelas máscaras dos dois pseudônimos que adotava – Aribál Saldanha e Ademar Sallinas; e faço isto com um título que pedi emprestado a Luzilá Gonçalves: A garça malferida – variação hipolídica sobre o tema de Beldade e o Monstro.” (SUASSUNA, 2017, p. 128)

Após as explicações de seu tio, Dom Pantero dá voz o outro personagem para se posicionar: “entretanto para dar continuidade à narração, devo passar a palavra a Quaderna para que ele adiante alguns fatos que aconteceram na Estrada de Matacavalos” (SUASSUNA, 2017, p. 138). A partir dessa apresentação, Quaderna é quem narra as suas visões na estrada. Nesse capítulo, o leitor ouve mais a voz de Antero Schabino e de Quaderna, dando a sensação do revezamento dos cantadores na modalidade do repente. Vale ressaltar que a narração realizada pelos dois personagens parece acontecer de forma improvisada: Antero Schabino narrando sua visão no sonho, e Quaderna, sua visão na estrada. Após a encenação dos dois personagens, Dom Pantero se pronuncia:

quanto a mim, quando conheci Quaderna, o que me interessou nele foi sua face de Personagem circense; tendo sido aluno de um velho Cantador – João Melchíades Ferreira da Silva –, ele sabia tocar Viola; de maneira que, como Antagonista, podia exercer junto a mim papel parecido com aquele que Ricardo Coração dos Outros desempenhava em relação a Policarpo Quaresma. (SUASSUNA, 2017, p. 205)

O repente cujo título é denominado “O bufão apocalíptico no claro-escuro do palco”, no volume II da obra, aproxima-se desta modalidade da poesia improvisada enquanto espetáculo dos cantadores. Dom Pantero, nesta carta, inicia a apresentação da sua aula-espetaculosa:

Eu concebera o Simpósio Quaterna como uma grande Aula-Espetaculosa. Desde que, para realizá-la, pudesse contar com a música de Antonio Madureira; as câmeras de Marcus Vilar; Douglas Machado e Cláudio Brito; com os cenários e figurinos de Manuel Savedra Jaúna; com as fotografias de Alexandre Nóbrega, Geyson e Dantinhas; com os dançarinos de Maria Paula Costa Rego; e com os atores de Romero de Souza Lima – desde que contasse com tudo isso eu mesmo participaria do Espetáculo como Ator-principal, Encenador, Depoente, enfim, com o título que fora o de Tirso de Molina – O Definidor-Geral (sua decisiva e subterrânea Eminência- Parda). (SUASSUNA, 2017, p. 664)

E para garantir os aplausos típicos das apresentações dos repentistas:

por isso, mandara espalhar entre as pessoas do Público uma classe de amigos, alunos e ex-alunos da Unipopt, comandados por Maria da Salette da Silva; de modo que, enquanto ele se encaminhava para seu lugar no Palco, a Cortina se abriu e o Teatro inteiro estralejou ao som de uma crepitante salva de palmas (SUASSUNA, 2017, p. 665).

Assim, mais uma materialidade do cordel, a sua forma de “repente”, é presentificada no romance.

4.1.2.7 À maneira dos folhetins

Antes de adentrar no aspecto folhetinesco de alguns folhetos, convém explicar o significado da palavra folhetim e como esse gênero passou a despertar o interesse dos leitores. A palavra folhetim, do francês *le feuilleton*, denominava um local no jornal, mais precisamente no rodapé, destinado ao entretenimento. Nesse espaço escreviam-se charadas, receitas de culinária e beleza, crítica de livros e de peças teatrais recém-lançadas, assim como piadas e ficção publicada em pedaços. Segundo Meyer (1996), o escritor Émile de Girardin, atento ao sucesso deste espaço no jornal, publicou em pedaços, em 1836, a primeira ficção seriada, *O Lazarillo de Tormes*.

A inauguração cabe ao velho Lazarillo de Tormes: começa a sair em pedaços cotidianos a partir de 5 de agosto de 1836. A seção *Variétés*, que de início dá título à

novidade, é deslocada, com seus conteúdos polivalentes, para os rodapés internos. A receita vai se desenrolando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula “continua amanhã” entrou nos hábitos e suscita expectativas. (MEYER, 1996, p. 59)

Esse formato do “continua amanhã” e do texto que foi publicado em folhetim se conectam com o modo de escrita e temática de alguns poetas populares brasileiros. O folheto *A vida de Cancão de Fogo e seu testamento*, uma versão brasileira do Lazarillo de Tormes, de João Martins de Athaíde, termina com o mesmo formato dos folhetins, chamando a atenção do leitor para a continuação da história:

Sou forçado aqui leitores
 A partir as aventuras
 Desse quengo inteligente
 Esse rei das travessuras
 Que já foi classificado
 Campeão das diabruras
 Leia o segundo volume
 Desse livro apreciado
 E veja o que fez Cancão
 Depois de tudo arranjado
 Como dinheiro das esmolas
 Deixando o padre danado.
 (ATHAÍDE, 1951, p. 32)

No *Romance de Dom Pantero*, Suassuna constrói a narrativa como uma espécie de folhetim. As cartas escritas por Dom Pantero são publicadas “no suplemento pseudoliterário ‘Sibila’, do jornal ‘A Voz de Igarassu’” (NEWTON JR. 2017, p. 12). Nesse suplemento – seção do jornal destinada ao entretenimento –, além das cartas de Dom Pantero, publicam-se também conteúdos referentes à moda, ao turismo e ao lazer. O espaço para a publicação de suas cartas não é muito longo, pois o escritor se vê limitado a parar de narrar um fato por ocasião de se ter alongado demais: “mas novamente aqui acaba o espaço destinado a esta Carta e é tempo de despedir-me, o que faço, como na primeira, por meio de um Prosador barroco e de um Poeta popular:” (SUASSUNA, 2017, p. 205). Essa fala cria um efeito de continuidade, observem-se os dois pontos com que é fechado o discurso. Como se dissesse que não há mais espaço aqui, aguardem a próxima carta. Observa-se que tanto o poeta popular quanto Suassuna estão cientes desse modelo de escrita que aguça a curiosidade do leitor.

4.1.3 O narrador

O narrador da tradição oral gradativamente vem perdendo espaço, a arte do narrar, da encantação por meio das palavras, do ouvir e do construir um imaginário através da voz, tem perdido sua força para a mídia televisiva, teatral e vídeo-cinematográfica. Segundo Benjamin,

são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1985, p. 118)

Essa prática, no entanto, faz-se presente nos narradores da Literatura de Cordel. Os poetas populares trazem para seus poemas uma voz que encanta gerações, que se aproxima do leitor conversando e dialogando, ativando a memória do ouvinte, fazendo-o viajar. Não é por acaso que o narrador do romance de Suassuna se aproxima dos narradores populares. Dom Pantero quer estar próximo do seu público, encantá-lo com sua história, com o intuito de fazer permanecer viva sua arte e seu pensamento.

4.1.3.1 Dom Pantero: um narrador de tradição oral

Embora seja o *Romance de Dom Pantero* uma história contada através da mídia teatral, é possível identificar três narradores: Dom Paribo Sallemas, que no decorrer da narrativa se revela como sendo Dom Pantero enquanto ator; Dom Pancrácio Cavalcanti e Dom Porfírio. Esses três narradores se revezam ao longo da história, mas Dom Pantero é quem conta a sua história e todos os desdobramentos que o levaram a criar o romance. Esse narrador se apresenta em primeira pessoa, pois fala de si, de suas recordações familiares, das angústias sofridas quando reflete sobre os descasos por que passa o povo brasileiro. A Literatura de Cordel oscila entre esses dois focos narrativos: narrador em primeira pessoa, como é o caso do folheto de Francisco das Chagas Batista, *Antônio Silvino: vidas, crimes e julgamentos*.

Leitor, em versos rimados
Vou minha história contar,
Os crimes que pratiquei
Venho agora confessar.
Jurando que da verdade
Jamais me hei de afastar.
(BATISTA, 2007, p. 51)

E o narrador que, embora comece a narração em primeira pessoa, muda o foco narrativo para a terceira pessoa, porque conta sobre algo que ouviu, que lembra de memória ou transpôs para o verso uma história em prosa. No *Romance do Pavão Misterioso*, de autoria de José Camelo de Melo Resende e reescrito por João Melchíades Ferreira, o narrador assim inicia o cordel:

Eu vou contar uma história
De um pavão misterioso
Que levantou voo na Grécia
Com um rapaz corajoso
Raptando uma condessa
Filha de um conde orgulhoso.
(FERREIRA, 2012, p. 1)

O narrador diz que irá contar uma história acontecida na Grécia entre um rapaz corajoso e a filha de um conde. Dom Pantero narra de modo diferente, começa contando algo que aconteceu com ele na infância: “uma vez, quando eu era menino, um Escorpião picou meu calcanhar. Talvez por causa disso, ‘têm, para mim, Visões de um outro Mundo, as noites luminosas, azuladas, quando a Lua aparece mais bonita’” (SUASSUNA, 2017, p. 48). As ações são reveladas por uma voz em primeira pessoa, no entanto é possível perceber similaridades entre a forma como Dom Pantero conta a sua história e o modo como o narrador do cordel conta a sua.

Segundo Benjamin (1985, p. 199), o narrador da tradição oral se dirige ao público e nele encontra ressonância porque se faz porta-voz de uma experiência coletiva a ser transmitida. É esse narrador que inspira Suassuna em seu romance, pois, embora a narrativa se insira no universo das cartas, epístolas, a voz do narrador se dirigindo ao público se faz ecoar. Em cada carta, o narrador assim começa: “Aos nobres Cavaleiros e belas Damas da Pedra do Reino” (SUASSUNA, 2017, p. 48). E, como um típico narrador/contador, abre sua primeira carta:

Amigos, uma vez, quando eu era bem menino, um Escorpião picou meu calcanhar. Talvez por causa disso, ‘têm, para mim, Visões de um outro Mundo, as Noites luminosas, azuladas, quando a Lua aparece mais bonita’. Mas é verdadeira, também, a face reversa da Medalha: ‘Têm, para mim, Visões de um outro Mundo, as Noites perigosas e queimadas, quando a Lua aparece mais vermelha’. Num caso e noutro, tais visões me surgem porque à noite, ao som dos Violinos, Pianos, Violões, Flautas e Violoncelos, o Espelho grial e multifacetado que fulge em meu sangue reflete à luz da Lua a imagem de um velho Jaguar, talvez já meio cego mais ainda errante pela Caatinga devastada, não se sabe à espera de quê. (SUASSUNA, 2017, p. 48)

Durante a escrita das cartas, constantemente o narrador volta-se para o leitor, dialogando com ele, explicando passagens de sua vida, lembrando fatos já ditos: “Devo explicar a Vocês que nossas vidas foram marcadas por 4 acontecimentos terríveis” (SUASSUNA, 2017, p. 51); “Vocês devem estar lembrados: n’A Vida de São Cipriano, contava-se que ele costumava seduzir todas as Moças que cruzavam seu caminho” (idem, p. 107); “Aqui devo confessar, nobres Senhores e belas Damas da Pedra do Reino...” (ibidem, p. 127). Os narradores dos poemas da Literatura de Cordel agem de forma parecida. No folheto de José Soares, *A morte do bispo de Garanhuns, Dom Expedito Lopes*, o narrador, ao longo do poema, conversa com o leitor:

Sim, leitores, esse padre,
Com seu instinto pagão
Com três tiros de revólver
Prostrou sem vida no chão
A dom Expedito Lopes,
Príncipe da religião.
[...]
O mundo é um vale de lágrimas,
A morte temos por certo;
Nossa vida é por enquanto,
Nosso túmulo vive aberto:
Contente o bispo vivia
Porque ainda não sabia
Que a morte estava tão perto.

Termino, caros leitores,
Nada mais tenho a dizer;
O triste acontecimento
Estou disposto a vender;
De um jornal escrevi,
Porque lá não assisti:
Melhor não pude fazer.
(SOARES, 2007, p. 22)

O tom de diálogo e interação com o espectador é constante no cordel. Segundo Costa, o narrador é como um ator que incorpora personagens, mas há diferença entre o ator e o narrador,

o ator decora o texto e segue as instruções do diretor, o contador deve absorver, incorporar e retransmitir a mensagem, mudar o texto de acordo com a interação da plateia. O contador apropria-se do texto, não o decora. Apropriar-se de uma história é processá-la no interior de si mesmo. Recorrendo à própria memória, poderá perceber o quanto existe de si e de sua estratégia nas personagens do conto (COSTA, 2015, p. 30)

Suassuna era um típico contador de histórias, em suas aulas-espetáculos relembra histórias coletivas, adaptava-as ao contexto de suas apresentações, inserindo versos da

Literatura de Cordel, encantando a plateia. Esses dados podem ser observados no filme *A Ilumiara*, cuja mídia está disponibilizada no início do livro. Dom Pantero revive o lado contador de histórias de Suassuna, mostrando-se um ator-narrador que se reveste de palhaço, apresentador, poeta popular para manter viva a memória do povo. Não por acaso, encerra suas cartas com versos em martelo agalopado, alertando o leitor que Dom Pantero do Espírito Santo, Imperador, também é um adepto da poesia popular nordestina.

Pois é assim: meu Circo pela Estrada.
Dois emblemas lhe servem de Estandarte:
no Sertão, o Arraial do Bacamarte;
na Cidade, a Favela-Consagrada.
Dentro do Circo, a Vida, Onça Malhada,
ao luzir no Teatro, o pelo belo,
transforma-se num Sonho – Palco e Prelo.
E é ao som deste Canto, na garganta,
que a cortina do Circo se levanta,
para mostrar meu Povo e seu Castelo.
(SUASSUNA, 2017, p. 474)

Despedindo-se como um palhaço ao encerrar o espetáculo:

E, com estes versos, compostos em Martelo-Gabinete e Martelo-Agalopado – duas estrofes criadas pelos Cantadores brasileiros –, aqui se despede de Vocês, nobres Cavaleiros e belas Damas da Pedra do Reino, este que é, ao mesmo tempo, seu Soberano e seu companheiro de cavalgada e Cavalaria (SUASSUNA, 2017, p. 475).

Assim, o autor resgata, na narrativa, o narrador de tradição oral a quem a Literatura de Cordel faz referência.

4.2 A voz

Tão importante quanto a escrita é a presença da voz na Literatura de Cordel. A voz materializa a palavra produzindo efeitos de sentidos singulares. No princípio nada havia, apenas a Palavra materializada na Voz: “Faça-se a luz. E a luz foi feita!” (GÊNESIS 1,3). Através dela o universo foi se modelando. A voz desde então é uma marca identitária, ela traz consigo algo de mágico e sedutor. Escutar atentamente alguém é se deixar seduzir pelo som da voz. A palavra falada traz mistérios, para alguns é motivo de medo e às vezes é melhor silenciá-las a escutá-las. Quando se transforma em palavra cantada, a palavra falada

seduz o ouvinte. O poeta, o cantor, o ator conhecem a potência desse ato e, não por acaso, Suassuna utiliza-se justamente da voz para dar vida a sua obra literária, seja pela força dela no teatro, seja pela força dessa mesma voz de um cantador. Zumthor esclarece: “a voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força do nosso uso corrente, foi denominada ‘literária’” (ZUMTHOR, 1993, p. 9).

Fazendo uma pequena digressão, constata-se que, na Antiguidade Clássica, o conhecimento, os fatos, os feitos heroicos eram transmitidos através da oralidade, da voz. Era necessário desenvolver estratégias para que a memória pudesse registrar diversas histórias. Para tal, usavam-se os recursos mnemônicos presentes na *Iliada* e na *Odisséia*, por exemplo. Afinal, somente séculos mais tarde a escrita foi inventada e com ela a presença da voz foi perdendo força e tudo aquilo que era guardado na memória passou a ser guardado no livro.

A partir da Idade Média, a escrita passou a ser a guardiã da memória, primeiramente manuscrita, mais tarde com a criação da imprensa, os livros foram sendo difundidos e cada vez mais agradavam a elite, passando de certa forma a representá-los, enquanto a voz ficou relegada ao popular. Esse pequeno parêntese serve para rememorar o quanto a “literatura da voz” (ZUMTHOR, 1983, p. 23) já foi importante para a humanidade. Mas como a sua sistematização era difícil de ser realizada, acabou sendo alijada do círculo acadêmico. A consequência disso foi que com que muitos textos advindos da tradição oral deixassem de ser objetos de estudo. Interessante foi encontrar um romance que possibilitasse o resgate da “literatura da voz” entrelaçada à literatura escrita. Suassuna (re)conecta a voz e a escrita, assim como fazem os poetas populares nordestinos. Através de uma composição singular, o autor rompe com as fronteiras entre a oralidade e a escrita; o leitor-ouvinte-espectador passa a integrar o *modus operandi* da narrativa, como se assistisse à ação performática de um folheteiro. Cabe ressaltar que a escrita suassuniana, no romance, permanece atrelada à oralidade, como nos tempos de Platão. Segundo Müller, “muitos dos textos escritos eram, na verdade, apenas ‘indicações’ sobre como o texto deveria ser lido (performed) diante do público, e para essa performance se destinavam” (MÜLLER, 2012, p. 32). O *Romance de Dom Pantero* se enquadra no formato desses textos escritos, pois há uma linha tênue entre o oral e o escrito.

4.2.1 A performance: voz, corpo e música

O vocábulo *performance*, originário do verbo em inglês *to perform*, designa o modo como alguém executa algo por meio do seu corpo. Nas artes, volta-se para a ação do ator ao interpretar determinado personagem, o modo como uma determinada cena é executada, com músicas, imagens, gestos. Enfim, a ação performática está voltada para as estratégias empregadas por alguém com o intuito de transmitir alguma mensagem. Nas civilizações de tradição oral, como visto anteriormente, essa técnica era bastante explorada pelos *griots*, contadores de histórias africanos, como também haviam sido realizadas pelos *aedos*, rapsodos, trovadores. Esses artistas chamavam a atenção das plateias contando/cantando envolvendo corpo, música e voz. Como essa pesquisa se concentra em investigar os pontos de contato entre o cordel e o *Romance de Dom Pantero*, analisar-se-ão os pontos de intersecção da ação performática entre o cantador/contador dos versos de cordel e o modo como Suassuna produz o efeito de reverberar essa performance através da voz advinda do narrador, através da escrita, no leitor.

Zumthor define a performance como

a materialização (a “concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais. [...] Ora, nosso velho *corpus* poético medieval só tem “forma” nesse sentido; sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as sugestões contidas no “texto”. (ZUMTHOR, 2005, p. 55-56)

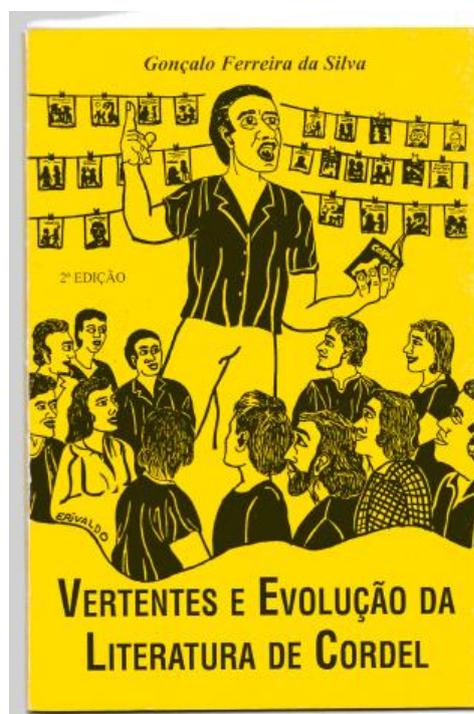
É com a materialização da palavra no corpo e deste na voz que o cordelista realiza a sua performance. Paul Zumthor, numa visita ao Brasil, ficou surpreso por conseguir ver a materialidade daquela poesia do silêncio à qual se dedicava. O teórico dedicou seus estudos à poesia medieval, uma pesquisa silenciosa, pois tais produções necessitam da voz, da *performance* do poeta para serem compreendidas em sua totalidade. No Brasil, ele pôde compreender como a falta de um aspecto quase que neutraliza o outro e concluiu que “somente a memória humana assegura a tradição dos sons, pois eles não podem ser escritos” (ZUMTHOR, 1983, p. 114). No entanto a Literatura de Cordel, ao longo de anos, conseguiu resistir, permanecendo ativa no Nordeste, permitindo que essa arte possa ser estudada tanto na sua vertente oral quanto escrita. E mais, em um viés ou outro, é possível identificar a ação performática desses textos.

A Literatura de Cordel transita entre a oralidade e a escritura, embora a fronteira seja tênue. O poeta popular escreve seus poemas articulando uma voz escondida na tessitura dos versos, obedecendo uma métrica rigorosa marcada pelas sextilhas no esquema ABCBDB (2º,

4º e sextos versos rimados) ou décimas no esquema ABBAACCDDC (1º, 4º e 6º versos rimados, além do 2º com o 3º; o 6º com o 7º e o 10º; e o 8º com o 9º), ambas, com versos de sete sílabas poéticas, porque assim garantem a musicalidade desses textos, marcando através da escrita aquilo que somente o som é capaz de produzir.

Segundo Cláudia Neiva Matos, “a literatura de folhetos permite que a cena oral não se restrinja à voz, mas, muito mais que isso, se insinue como corpo e gesto. Daí o aspecto performático do poeta de cordel que, com voz e gestos, faz a coreografia de suas narrativas” (MATOS, 2008, p. 75). Se o leitor-ouvinte assistir a um poeta declamando um poema, ou se ele próprio os ler, os efeitos sinestésicos dos folhetos se assemelharão, seja pelo efeito visual da ação performática do cantador, seja pelo modo como esse leitor sente a leitura através da “palavra gesticulada dos poetas [...], jogo cênico e verbal” (ZUMTHOR, 1983, p. 45). A xilogravura de Erivaldo presente na capa do livro *Vertentes e Evolução da Literatura de Cordel*, de Gonçalo Ferreira da Silva, registra a performance de um folheteiro diante de seu público.

Figura 14 - Xilogravura da performance do folheteiro



Fonte: SILVA, 2001, p. 1.

O poeta popular, em sua ação performática, articula diferentes mídias: sua voz, por meio da qual a história se materializa; a música, presente no canto; e a dramatização, nos gestos produzidos, no modo como segura os folhetos ou os recita de memória. Essas mídias,

em uníssono, encantam o público, que interage aplaudindo os espetáculos. Era através de aplausos da plateia que Dom Pantero queria ser agraciado:

Eu já era ligado ao Palco e ao Circo, como Encenador – condição em que pudera avaliar: a Comédia ganhava muito mais aplausos do Público do que a Poesia. Mas queria ser também Ator, porque não me conformava em ficar escondido nos bastidores do Teatro quando encenávamos nossos Espetáculos: queria ganhar, em cena aberta, aplausos que, já Velho, me compensassem da minha infância dura, sangrenta e atormentada, assim como do anonimato em que vivera como jovem e como adulto. (SUASSUNA, 2017, p. 91)

Suassuna, no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, apresenta um caminho similar a uma das ações performáticas realizada pela Literatura de Cordel. No cordel, o cantador/contador materializa a história através de sua voz, ou o próprio leitor produz esse efeito de recepção ao ler o folheto. No romance, a voz do narrador salta do livro através da leitura realizada e é performatizada pelo leitor através de seu corpo. A presença da voz do narrador adaptada em um texto, “como se” fosse uma peça teatral, promove no receptor uma sensação de estar diante de uma ação performática do narrador, pois as falas desse narrador, através das mídias que envolvem sua fala, projetam no leitor o imaginário performático dos cantadores nordestinos. Dom Pantero, no decorrer da narrativa, descreve como deve ser imaginada esta grande obra que está sendo escrita: *A Ilumiara*.

A tais versos, segue-se a Invocação, no caso um Martelo-Agalopado, à guisa de Abertura na Chave-do-Sol. Alguns integrantes do Coro empunham, ao Sol, a sagrada Rabeviola¹⁸ que viemos herdando, por aí, de Folhetistas, Bandarras, Profetas e Cantadores. E entoam, ao Sol, na solfa que Antônio Madureira e Tonheta Meia-Garrafa escolheram para nós entre as toadas dos Violeiros, o seguinte Martelo, composto em 1972. (SUASSUNA, 2017, p. 82)

¹⁸ Um instrumento híbrido que une a viola com rabeça. Ao contrário do violino, a rabeça não tem um padrão universal de construção, apresentando muitas variações no tamanho, formato, número de cordas, afinações utilizadas e materiais empregados em sua confecção. As características de cada instrumento obedecem às tradições regionais e também à criatividade e aos meios de que dispõe o fazedor de rabeças, que é na maior parte das vezes um artesão com poucos recursos materiais. Quanto à maneira de tocar, o violino é normalmente posicionado sob o queixo do músico; a rabeça, embora também possa ser tocada nesta posição, é mais frequentemente apoiada sobre o peito ou sobre o ombro esquerdo do tocador, à maneira de alguns instrumentos medievais. Tanto as características do instrumento como de sua execução permitem ao rabequeiro (ou rabequista) uma ampla variedade de timbres e sonoridades, bastante distintos daqueles encontrados no violino. Israel de França nasceu em Olinda, aprendeu a tocar no colégio e, com o incentivo de uma professora, foi parar na Europa, onde é maestro da sinfoneta de Granada, na Espanha. Maciel Salu já nasceu ouvindo o avô e o pai tocando rabeça. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7Ad4r2mpFYw>, acesso em 13 de abril de 2022.

Diante de tais referências à Literatura de Cordel, o leitor é inserido no ambiente performático da cantoria e da dramatização. Em seguida, o narrador indica que a invocação se dará com uma abertura ao som da viola, ou seja, uma descrição “como se” fosse a apresentação de uma toada realizada pelo cantador ao recitar seus poemas ou versos. Mais adiante, o narrador confirma essa ambientação:

como se pode notar pela entonação de seus versos, o Martelo apresentado na invocação foi composto ‘ao trom e no tom do Sol-Maior’, e assim deve ser cantado por quem, depois de nós, se atrever a retomar A Ilumiara, seja na linha d’O Espelho dos Encobertos, seja na d’O Palco dos Pecadores. (SUASSUNA, 2017, p. 86)

Como a presença do cantador/contador dos folhetos é imprescindível na performance, foi na figura de Dom Pantero que Antero SAVEDRA conseguiu representar o povo brasileiro, assim como o poeta popular é um representante do seu povo: “Dom Pantero veio a se revelar como o grande Personagem que eu procurava para ser a encarnação do Povo Brasileiro colocado no centro d’A Ilumiara” (SUASSUNA, 2017, p. 99).

Reforçando a ação performática da obra, Dom Pantero explica como deveria ser imaginada essa performance pelo leitor:

Por isso, leiam a Doxologia que remata esta Epístola ouvindo o Prelúdio em Mi-Menor, de Heitor Villa Lobos, executado ao Violão por Antônio Madureira. E como, em nossos Espetáculos, costumávamos fazer as transações de cena usando Malabaristas, Palhaços, Dançarinos e Trapezistas, **imaginem** que, enquanto Vocês **leem**, uma Bailarina e dois Bailarinos vão dançando, de modo a transformar esta Carta num “Circo pungente”, como aqueles dos quais falavam Nietzsche e Chagall; pois, com isso, as palavras de Vieyra e Saverino Cesário ganham um significado ainda maior, a elas comunicado pela Dança e pela Música. (SUASSUNA, 2017, p. 116)

As palavras destacadas na citação são para demonstrar como o autor projetou uma obra para ser imaginada pelo leitor enquanto este a lê. Zumthor em *Performance, recepção e leitura*, disserta sobre a ação performática realizada pelo leitor ao ler uma obra. Segundo o medievalista, a performance, no seu uso mais geral, refere-se ao modo imediato de um acontecimento oral e gestual, “uma performance oral pura é realidade experimentada” (ZUMTHOR, 2014, p. 38). A ação performática dos cantadores é um exemplo de performance pura; por outro lado, o texto escrito, lido de maneira silenciosa, produz no leitor um modo de ação performática. Na leitura, essa ação está na “ordem do desejo” (idem, p. 38), é no ato de ler o *Romance de Dom Pantero* que o leitor desenvolve, através da presença do seu próprio corpo, esta ação performativa.

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos de gosto) ou de uma censura... (ZUMTHOR, 2014, p. 55)

Suassuna escreve uma obra de caráter performático, uma vez que as descrições, as palavras utilizadas, os tipos de caracteres, as imagens inseridas no texto produzem uma percepção sinestésica no leitor, assim, o seu corpo sente, sua mente imagina, de forma que a presença do texto se materializa no leitor-ouvinte-espectador. Zumthor ainda define três tipos de performance e, no conjunto da obra de Suassuna, duas delas são perceptíveis por causa do seu conteúdo intermediário: a primeira é uma performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. Como exemplo, pode-se citar o início da narrativa, o filme *A Ilumiara*, que produz, como dito anteriormente, o efeito dessa performance, pois o ouvinte-espectador assiste a uma aula-espetáculo de Suassuna reproduzida no formato de livro no volume II da obra; a segunda é uma performance na qual falta um elemento da mediação, o auditivo ou o visual. Já a terceira é a performance promovida pela leitura solitária e puramente visual, a qual marca o grau performático mais fraco.

Isso ocorre por causa de “nossa educação literária, uma espécie de surdez” (ZUMTHOR, 2014, p. 68) que ela inflige ao leitor. Por meio dos estudos intermediários, é possível o leitor recuperar a audição mesmo diante de uma leitura solitária. Ele passa a perceber as mídias que compõem uma obra, o caráter performático do texto se desvela, como na obra de Suassuna, a presença e o reconhecimento da mídia cordel, os efeitos de caligrafia, como será demonstrado mais adiante, produzem efeitos performáticos no ato da leitura. A leitura solitária de um folheto também produz esse efeito performático do texto, pois a audição se faz presente através do corpo, da voz do leitor. Segundo Zumthor, “a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página” (ZUMTHOR, 2014, p. 84). Na ação de reverberar em seu corpo a voz do poeta, o efeito performático do texto se realiza no leitor.

4.3 A imagem

Analisar o *Romance de Dom Pantero* requer investigar diversas iconografias apresentadas pelo autor. Os desenhos e o alfabeto sertanejo produzem sentidos que estabelecem conexões com o texto escrito, enquanto as próprias imagens simultaneamente emitem os significados autônomos que elas contêm. O romance se constitui como uma mixmídia, pois Suassuna mesclou, como dito anteriormente, diversas mídias, cabendo destacar os significados presentes nos elementos topográficos utilizados pelo autor, a saber: os tipos gráficos e as inúmeras imagens que transitam na obra.

A leitura da narrativa não é realizada de maneira convencional – da esquerda para a direita, de cima para baixo –, mas de uma forma em que o leitor precisa percorrer com os olhos toda a extensão da página, voltar ou adiantar algumas páginas para que as imagens contidas possam ser captadas. A parte verbal é margeada por ilustrações e contornos que servem para expandir o significado do texto, por isso é inevitável analisar as mídias imagéticas da narrativa, tais como: as xilogravuras, as estilogravuras, as iluminogravuras, as imagens que emulam as insculturas da Pedra do Ingá, as pinturas rupestres feitas como se fossem xilogravuras e os tipos gráficos não convencionais que chamam a atenção do leitor trazendo referências palimpsésticas.

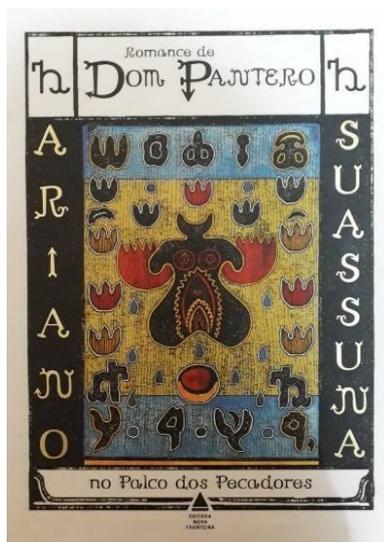
4.3.1 As artes plásticas: xilogravura, estilogravura, iluminogravura

O projeto gráfico do *Romance de Dom Pantero* foi construído de forma diferenciada, nele encontra-se uma mistura de gêneros, estilos, artes e mídias. O leitor, ao se deparar com os elementos topográficos do romance, percebe que sua construção ultrapassa os limites do hermenêutico. Há dezenas de imagens na tessitura da obra instigando a reflexão do leitor e destacando o aspecto estético-político do autor. Suassuna, além de tecer uma obra salientando elementos que compõem a estrutura intermediática do cordel – elaboração da parte verbal da narrativa –, demonstra como essa mídia se materializa na obra através das imagens que o autor distribuiu ao longo das 979 páginas que o compõem. As imagens que saltam aos olhos do leitor se assemelham com a técnica da xilogravura – figuras em preto e branco, chapadas no papel – assim como fazem referências às iluminuras medievais.

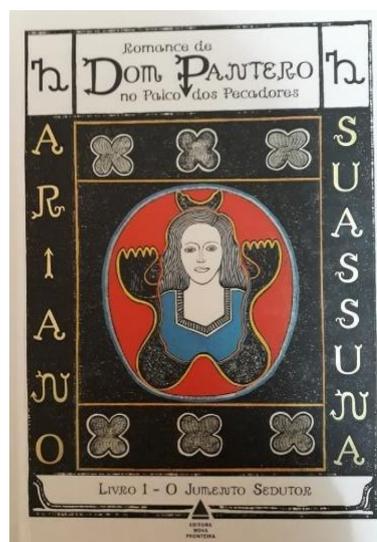
O autor insere no contexto da narrativa as produções realizadas a partir de uma técnica criada por ele próprio - a estilogravura, que guardam aproximações com a xilogravura nordestina – e as iluminogravuras – com as iluminuras medievais. Esther Suassuna Simões, neta de Suassuna, realizou uma investigação minuciosa das iluminogravuras de seu avô. A partir de uma análise intersemiótica, a pesquisadora demonstrou, dentre as diversas investigações realizadas, as aproximações entre as iluminogravuras e as iluminuras medievais, estudou as imagens e palavras que aparecem com frequência em seu objeto de estudo: os dois álbuns criados por Suassuna em iluminogravuras intitulados *Dez Sonetos com Mote Alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*. A partir disso, revela como a arte suassuniana mantém contatos expressivos com a arte rupestre, as insculpturas da Pedra do Ingá, as iluminuras medievais, os animais presentes no sertão e o imaginário popular. O estudo desenvolvido pela pesquisadora contribuiu de forma expressiva para as leituras palimpséticas e intermediáticas realizadas nesta pesquisa.

O primeiro contato do leitor com a obra é através do box no qual estão guardados os dois volumes do romance. Tanto os elementos gráficos inseridos na caixa quanto os que ilustram as capas dos volumes apresentam semelhanças com o modo de confecção das xilogravuras, emulando as inscrições insculpidas na Pedra do Ingá; apresentam o título do romance e o nome do autor com caracteres que fazem referências às letras das iluminuras medievais e ao alfabeto sertanejo criado pelo autor.

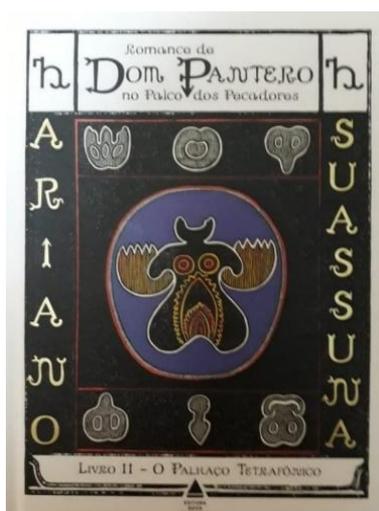
Figura 15 - Capas do romance



(a)



(b)



(c)

Legendas: (a) – capa do box; (b) – capa do volume 1; (c) – capa do volume 2
 Fonte: SUASSUNA, 2017.

As capas do romance de Suassuna são semelhantes a algumas capas medievais. A pesquisadora Mársico (2015) fez um apanhado dos tipos de encadernação medieval. Entre eles merece destaque a capa a seguir:

Figura 16 - Capa da caixa de livro litúrgico¹⁹

Fonte: MÁRSICO, 2015, p. 21.

Essa encadernação bizantina dos séculos IV a VI era capa da caixa de um livro litúrgico. Pode-se perceber algumas semelhanças, no campo visual, das capas da obra de Suassuna na figura 15, anteriormente mencionadas. Embora a imagem esteja em preto e branco, as descrições realizadas pela pesquisadora Mársico demonstram um colorido na capa ocasionado pelas pedras preciosas, a imagem central induz ao conteúdo do livro guardado, diversos detalhes inseridos na capa revelam similitudes entre a capa do romance e a do livro litúrgico. Assim, a obra de *Dom Pantero no Palco dos Pecadores* evoca imagetivamente a arte medieval e a arte da xilogravura dos folhetos, uma aproximação espaço-temporal na contemporaneidade, tal qual a Literatura de Cordel. Cabe ressaltar que as três capas fazem referências aos três estilos desenvolvidos pelo autor: xilogravura, estilogravura e iluminogravura. Para uma compreensão mais detalhada da obra, é necessário entender a importância das xilogravuras para o poeta popular, as iluminuras no contexto medieval, bem como as outras artes plásticas criadas pelo próprio autor do romance.

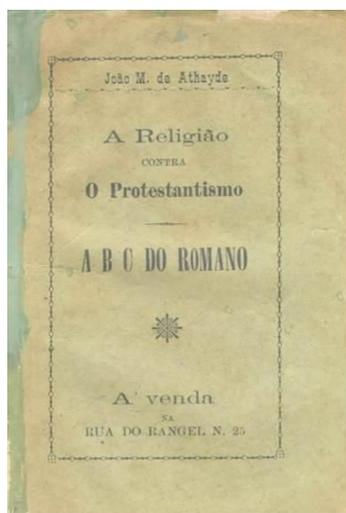
4.3.1.1 O percurso da xilogravura

¹⁹ Encadernação de ourivesaria: placa de marfim, incrustada de pedras preciosas. Segunda metade do século VII, Museo Archeologico Nazionale, Cividale del Friuli (Itália)

A técnica da xilografia chegou ao Brasil no período colonial, “não se sabe ao certo em que jornal brasileiro ela começou, mas no Recife, em julho de 1822, O *Maribondo* trazia com destaque no cabeçalho a xilogravura de um português atormentado por enxame do agressivo inseto tropical” (FRANKLIN, 2007, p. 13). Segundo Franklin, encomendas para elaboração de rótulo para cigarros, embalagem de fogos, aguardente, vinho de jabuticaba, de laranja, foram crescendo, com isso se formaram condições concretas para que a arte da xilogravura nordestina se desenvolvesse.

Inicialmente, os folhetos tinham suas “capas cegas” (VIANA, 2010, p. 69), apenas letras e arabescos compunham suas capas:

Figura 17 - Capa cega de folheto



Fonte: Acervo digital da Fundação Casa de Rui Barbosa²⁰

Depois, passaram a ser ilustrados com “postais fotográficos, desenhos ou fotogramas de filmes” (CARVALHO, 1994, p. 51):

²⁰ Disponível em:

<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=Antonio%20Ferreira%20da%20Cruz&pesq=&pagfis=17546>. Acesso em: 24 jan. 2022.

Figura 18 - Capa de folheto com retrato



Fonte: Acervo digital da Fundação Casa de Rui Barbosa²¹

Foi com o desenvolvimento das técnicas de impressão, que surgiu a ideia de elaborar as capas dos folhetos com xilogravuras, integrando-se a imagem ao texto, criando-se mais expectativas em seus leitores. Segundo Hata, “as imagens funcionavam como auxiliar de vendas por pelo menos duas razões: pelo atrativo visual e pela necessidade de identificação temática do poema. Depois, a ilustração passa a ser, inclusive, um indicativo da autenticidade do folheto, a partir de sua memorização” (HATA, 1999, p. 65).

Era com a técnica da xilogravura que os xilogravuristas descreviam as lutas, os boatos, os mitos e as notícias sensacionais que não eram retratados pelos processos fotográficos. Contudo, “a ideia da xilogravura não prosperava diante do público tradicional do folheto popular. Apesar da pregação da elite cultural e econômica, ela sofria a resistência do sertão. Era comum o comentário maldoso contra alguém: Fulano é feio como capa de cordel” (FRANKLIN, 2007, p. 24). Em um primeiro momento, essa arte não agradou ao público, pensava que os folhetos com capa em xilogravura fossem falsificações daqueles com fotografia de artistas, por isso muitos compradores deixavam de adquiri-los suspeitando do caráter duvidoso das imagens.

A xilogravura de cordel só passou a ser reconhecida com a explosão do “Cinema Novo, da música popular, e com o movimento de revalorização da literatura comprometida

²¹ Disponível em:

<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=Antonio%20Ferreira%20da%20Cruz&pesq=&pagfis=9925>. Acesso em: 24 jan. 2022.

com a temática e raízes brasileiras” (FRANKLIN, 2007, p. 25). O seu apogeu também data da transformação do jornalismo brasileiro, da força dos teatros populares e da transformação do Museu de Arte Moderna da Bahia em Museu de Arte Popular.

O mercado urbano se abria para a gravura sertaneja, seguindo a efervescência cultural, marcada pelo extraordinário movimento, ainda não suficientemente estudado, de revalorização das raízes nacionais, no período que vai de meados da década de 1960 para a de 1970. O movimento revolve a cultura nacional, tendo como pano de fundo, a construção de Brasília, com a descoberta do outro lado do Brasil, o interior. (FRANKLIN, 2007, p. 25)

Assim, a xilogravura passou a integrar as capas dos folhetos e ser uma referência à Literatura de Cordel. A palavra e a imagem dos folhetos passaram a possuir uma estreita correlação, participam de uma mesma composição construindo uma unidade poética. É nesta unidade poética entre duas mídias – verbal e não-verbal – que Suassuna se inspirou para construir o seu universo literário.

4.3.1.2 A presença das xilogravuras no romance

No *Romance de Dom Pantero*, Suassuna, demonstrando não somente o viés verbal da Literatura de Cordel, insere imagens semelhantes às xilogravuras, como também releituras dessas imagens, as quais funcionam como parte integrante dos folhetos.

Na passagem da narrativa, quando Dom Pantero elabora uma releitura do folheto de João Martins de Athaide, que conta a História de Romeu e Julieta, o autor insere xilogravuras de J. Borges para ilustrar partes da narrativa, assim como fazem as capas dos folhetos. Isso é comprovado no momento em que Antero Romeu Montéquio Savedra vai ao encontro de Liza Julieta Villoa Capuleto e a beija: “existe, só, um remédio pr’atenuar o pudor: é repertirmos o beijo, agora com mais calor! (Beija-a novamente)” (SUASSUNA, 2017, p. 412). E então Suassuna insere uma xilogravura de J. Borges:

Figura 19 - Xilogravura Romeu Montéquio e Julieta Capuleto



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 412.

Em relação à briga de Antero Romeu Montéquio Savedra com Aristides Villosa Capuleto, ao ver os apaixonados se beijando, uma outra xilogravura vem representar esse momento: Antero Romeu atinge com sua espada Aristides Villosa.

Antero Romeu Montéquio Savedra

“Aristides, não te atrevas!, Não toques nem sua mão! Se tu deres mais um passo, cairás, morto, no chão, pois minha Espada certa transpassa-te o coração!”

Dom Pantero

Aqui, os dois começavam, a Espada, um Duelo mortal que tínhamos ensaiado cuidadosa, emte. E Julieta, aterrada, comentava:

Liza Julieta Villosa Capuleto

“Meu Deus! Romeu e meu Tio cruzam, já, suas Espadas! Sinto que aqui vou cair sobre o solo, desmaiada!”

Dom Pantero

[...] Ainda tonteada pelo desmaio, ela se erguia, passava a mão nos olhos, como para afastar a visão insuportável, e falava:

Liza Julieta Villosa Capuleto

“Tio Aristides no chão, por golpe mortal varado! O pano de sua roupa está, de sangue, molhado! E Romeu, de pé, contempla a corpo do assassinado! [...]” (SUASSUNA, 2017, p. 413-415)

O trecho citado é acompanhado pela xilogravura a seguir:

Figura 20 - Xilogravura o Bem contra o Mal



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 413.

A imagem conduz o leitor a associar a ação dos personagens como se estivessem travando uma luta do bem contra o mal, aspecto semelhante a temática de alguns folhetos. Logo após a morte do tio de Julieta, Romeu é levado preso.

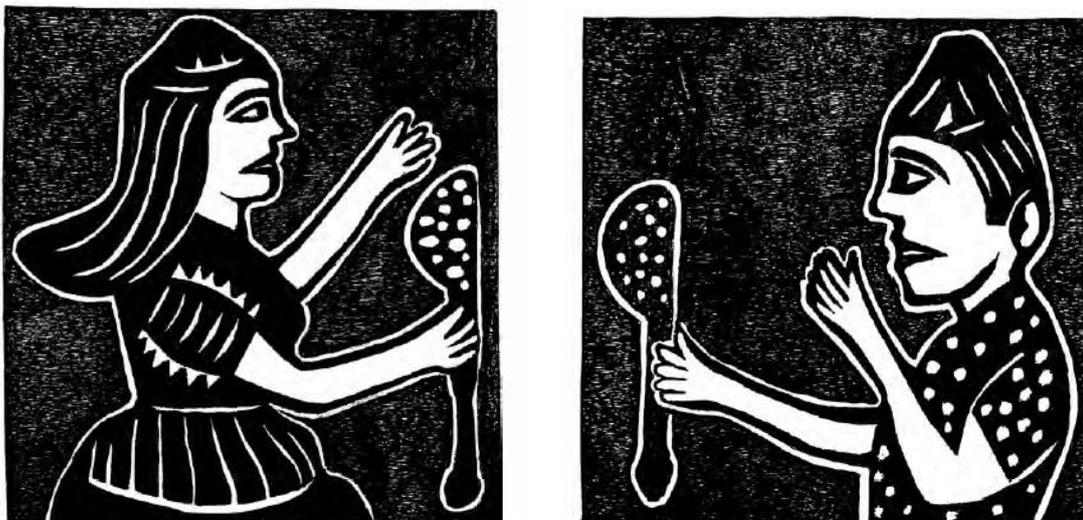
Jayne Capuleto Villoa

“O que foi que houve aqui? Quem foi que tais gritos dava? O qu~e? Aristides morto? Meu irmão, que eu tanto amava?

Prendam, já, este assassino! Levem-no para a Prosão! Vai ser condenado à morte, sem demora e sem perdão! Quem derrama, assim, meu sangue, não merece compaixão!” (SUASSUNA, 2017, p. 415)

Dois xilogravuras representam a separação dos amantes descritas:

Figura 21 - Xilogravura Julieta e Romeu



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 414-415.

No decorrer da história, mais duas xilogravuras são inseridas demonstrando a morte dos jovens amantes. A figura 22 sugere a dupla morte de Julieta. A primeira, após tomar o narcótico dado pelo Frei Lourenço Donaciano Francisco Loredano: “[...]o melhor que tens a fazer é voltar a beber o narcótico que te dei antes [...]” (SUASSUNA, 2017, p. 441). Após beber o líquido, Julieta desfalece e toda a corte pensa que havia morrido.

Dom Paribo Sallemas

“O Duque de Capuleto ordenou um Funeral como nunca fora feito neste Mundo terreal: Julieta teve enterro como não houve outro igual.

O povo segua o Carro pelas ruas da Cidade. Eram mais de 1000 Tocheiros, dando a ela, claridade, e o Pai muito arrependido de sua brutalidade. [...]” (SUASSUNA, 2017, p. 441)

A segunda, depois de despertar, avista seu amado morto junto ao seu túmulo. Sabendo que não conseguiria viver sem tal amor, suicida-se:

Dom Paribo Sallemas

“Ficou assim, muito tempo, chamando por seu Esposo, até que viu que ele fora para o lugar do repouso, lá onde um outro sentido têm Amor, e sonho e gozo.

Tirou, então, de Romeu, o seu Punhal afiado e enterrou no coração auque Ferro aguçado, caindo, morta, por cima do corpo do seu Amado. [...]” (SUASSUNA, 2017, p. 445)

Assim, J. Borges representou essa morte dupla:

Figura 22 - Xilogravura a Morte de Julieta



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 420.

Antero Romeu ao ser avisado da morte de sua amada, sem saber que tal fato era um plano para que os amantes pudessem ficar juntos e em paz, decide morrer junto com ela: “Romeu ficou como louco, ao ser-lhe a notícia dada. Comprou então um Veneno, cingiu ao cinto a Espada, e partiu com o projeto de morrer junto da Amada [...]” (SUASSUNA, 2017, p. 442). Chegando ao túmulo, viu que sua amada ainda gozava de plena beleza:

Dom Pantero

Ao chegar perto do corpo, vendo, desesperado, como Julieta continuava bela, sem que a Moça Caetana tivesse obtido qualquer vitória sobre seu corpo e sua beleza, beijou seus lábios e bebeu o Veneno, dizendo:

Antero Romeu Montéquio Savedra

Este veneno é quem salva, de sua morte, a Romeu! Nada mais tenho no Mundo, pois Julieta morreu! Vou viver, mas lá no Reino ao qual ela se acolheu!

Meu Amor, vou encontrar-te: eu não me deixo abater. Já faz efeito o Veneno: ‘stou começando a morrer. Já estão cegos meus olhos! Mas, vendote, volto a ver! (Morre). (SUASSUNA, 2017, p. 443-444)

Tal cena, assim é representada na xilogravura:

Figura 23 - Xilogravura Morte de Romeu



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 421.

O modo como Suassuna dispõe dessas xilogravuras ao longo da dramatização do folheto, aproxima-se da técnica utilizada pelos “cartazes de feira ou de cego” (MARTÍN-BARBERO, 2021, p. 162) e das pinturas medievais (RIBAS; MALAFAIA, 2021, p. 71). Esses cartazes “ilustravam com imagens dispostas em episódios o conteúdo do *pliego* que o cego recitava. O guia de cego, ou o moço a serviço do cego, ia indicando com uma vareta a vinheta que ilustrava a passagem a que aludia o cego” (MARTÍN-BARBERO, p. 163, 2021). Tais imagens xilográficas, no contexto da narrativa, evocam os cartazes de feira ou de cego descritos por Martín-Barbero (2021). Ação próxima a que o leitor precisa realizar, pois as imagens não estão dispostas na narrativa em uma sequência, o leitor precisa adiantar a leitura, depois retroceder as páginas para que consiga conectar as linguagens: verbal e não-verbal. A utilização dessas imagens como sendo referências diretas aos folhetos ou o uso das xilogravuras para ilustrar um momento da narração são modos de materializar a Literatura de Cordel no romance. O autor utilizou as xilogravuras de J. Borges com o intuito de realizar uma releitura dramatizada do folheto de *Romeu e Julieta*.

Cabe ainda aproximar essas xilogravuras às pinturas medievais, tanto no que se referem às ilustrações como forma de assimilação da história narrada, conforme dito anteriormente, como nas semelhanças entre essa mídia xilográfica e a mídia pintura do medievo. Segundo Maria Cristina Ribas e Rosana Malafaia (2021),

Tanto uma obra e outra são semelhantes na bidimensionalidade, sem a relação figura e fundo – gerando incongruência de perspectiva dos desenhos; o recurso para ilustrar o fundo das cenas era pouco definido; a opção era pelo uso de cores cheias e sem sombras, o que não imprimia textura nas imagens; somava-se a este conjunto, outras peculiaridades típicas das ilustrações medievais, tidas pelos acadêmicos como “defeitos”. Exemplos: a falta de rigor anatômico, o uso do mesmo tamanho de cabeça e de mãos [...]; a inexpressividade dos rostos representados e suas posições frontais; o uso de figuras estáticas e em posições desarticuladas. (RIBAS; MALAFAIA, 2021, p. 71)

Assim, a presença das xilogravuras no texto remete o leitor a associar os elementos visuais da xilogravura à pintura medieval. Suassuna ao inserir tais imagens em sua narrativa evoca essa mídia ao contexto da história promovendo aproximações espaço-temporais. Ressalta-se ainda, que todos os capítulos do romance possuem capas com imagens em estilografuras, mas que fazem alusão às xilogravuras.

Figura 24 - Estilografuras nas capas dos capítulos



Legenda: (a) – capa do capítulo O Antagonista Possesso; (b) – capa do capítulo “O Chabino Desamado nas trilhas da Besta Fouva”.

Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 121-215.

Construir capas para os capítulos, lembrando a técnica da xilogravura, confirma a investigação realizada nesta pesquisa: Suassuna quis construir uma obra destacando a presença do poeta popular, sua forma de compor poemas, de divulgá-los e ilustrá-los. Esse fato imprime em Antero Svedra a sua atuação como artista plástico, assim como muitos poetas populares.

4.3.1.3 A arte rupestre e as imagens em estilogramas

Conforme esclarecido anteriormente, Suassuna batizou alguns locais criados por ele e outros que representavam manifestações da cultura popular, como Ilumiaras, um dos neologismos cunhado pelo autor. Dentre estes “lugares de culto”, o autor construiu a Ilumiara Pedra do Reino, no Sertão de Pernambuco; a Ilumiara Zumbi, em Olinda; a Ilumiara Coroada, casa da família Suassuna, no Recife; e a Ilumiara Acauhan, em Aparecida. A intenção do autor era de construir uma quinta Ilumiara, a Jaúna, que seria uma releitura das inscrições contidas na Pedra do Ingá, na Paraíba. É na quinta Ilumiara que o narrador faz diversas referências ao longo da narrativa que servem para guiar a compreensão de algumas imagens e o formato do livro. A ideia de Suassuna, ao construir essa Ilumiara, era que ela pudesse servir de local para lembrar as artes dos ancestrais indígenas. Infelizmente não conseguiu concluir o seu desejo, deixou a empreitada para o seu filho Manuel Dantas, conhecido como Dantinha.

No *Romance de Dom Pantero*, Suassuna faz referências às Ilumiaras que construiu, mas as imagens que envolvem a narrativa de *Dom Pantero* estão voltadas para as imagens insculpidas na Pedra do Ingá e da arte rupestre, que serão reproduzidas na Ilumiara Jaúna. Para esta pesquisa, essas imagens e o modo como elas aparecem ao longo da narrativa não são meros adereços. Se, para o autor, as Ilumiaras representavam o espírito inventivo do povo, um lugar de celebração, ele construiu uma arte literária que pudesse ter esse valor para quem ousasse lê-lo, uma obra na qual as expressões populares estão gravadas como se as páginas do livro fossem pedras. Por isso a primeira e última imagem que o leitor visualiza quando abre o livro são imagens que referenciam a Pedra do Ingá. Os dois volumes que compõem a obra estão inseridos artisticamente entre as duas faces (anterior e posterior) daquele monólito central da Pedra do Ingá. Ao abrir a capa dura dos volumes, visualiza-se a ilustração da pedra

de culto. Ao término da leitura, lá está novamente a imagem da Pedra do Ingá. Entre uma ilustração e outra a obra está localizada.

Figura 25 - Ilustração da Pedra do Ingá



(a)

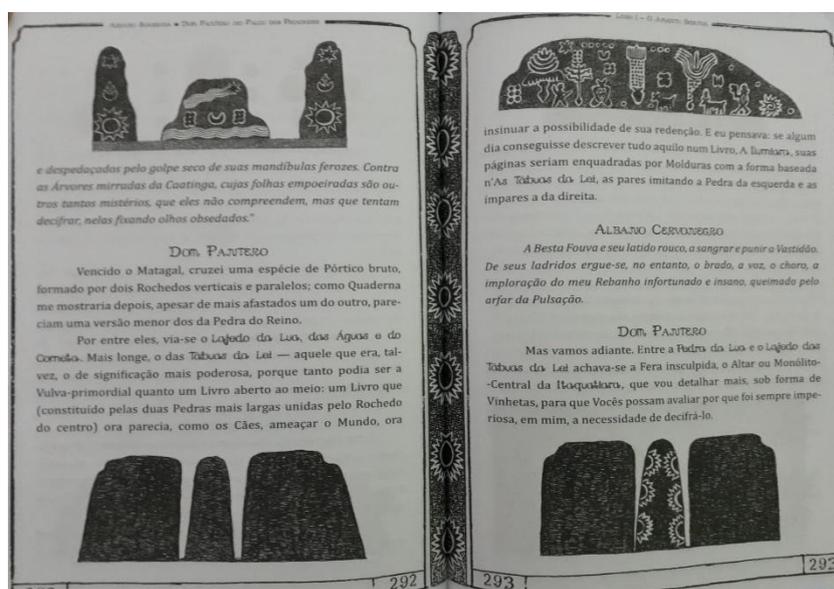


(b)

Legenda: (a) – Ilustração no início do romance; (b) ilustração no final do romance.
 Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 1-1017.

Essa construção imagética permite ao leitor compreender que sua obra está entranhada, entrelaçada, é parte daquele lugar de culto e não pode ser compreendida sem essa referência, conforme pode ser observado na figura 2, no primeiro capítulo. As páginas do livro produzem um efeito de sentido instigante, todas são ilustradas e emolduradas de forma que se possa visualizar uma indicação rochosa, conforme idealizava o seu narrador: “e eu pensava: se algum dia conseguisse descrever tudo aquilo num Livro, *A Ilumiara*, suas páginas seriam enquadradas por Molduras com a forma baseada n’*As Tábuas da Lei*, as páginas pares imitando a Pedra da esquerda e as ímpares a da direita” (SUASSUNA, 2017, p. 293). A imagem das pedras juntamente com a imagem do livro aberto sugere que seu conteúdo verbal está grafado conforme as pedras recebidas por Moisés no Antigo Testamento.

Figura 26 - Imagem do livro aberto



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 292-293.

Devido a essa disposição das figuras, a Ilumiara literária de Suassuna insere não só a Literatura de Cordel no espaço imagético, mas todas as produções populares e eruditas de forma a propor um duplo processar: tanto uma produção e outra possuem a mesma gênese, pertencem ao mesmo monólito e, as mídias inseridas nesse monólito precisam ser compreendidas sem hierarquias. Com isso o cordel passa a ser operado não somente como manifestação popular, mas como uma literatura com valores estéticos tão importantes quanto as artes hegemônicas.

Voltando às ilustrações das páginas, Suassuna estampou diversas imagens semelhantes às da Pedra do Ingá e da pintura rupestre, alocando-as às margens da narrativa.

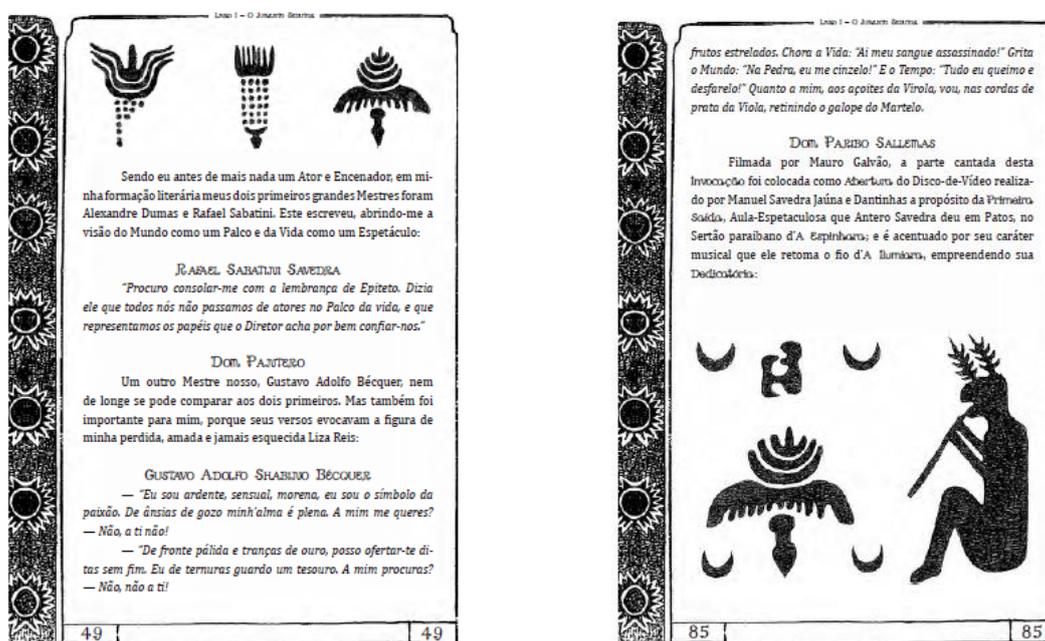
Figura 27 - Imagens detalhadas da Pedra do Ingá



Fonte: SIMÕES, 2016, p. 50.

A seguir, sua representação nas páginas do livro:

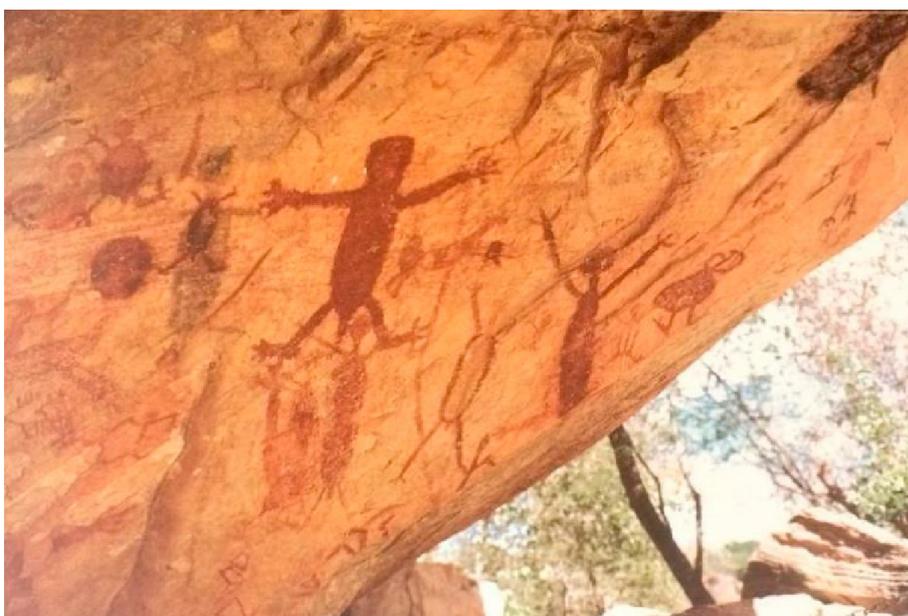
Figura 28 - Desenhos das inscrições da Pedra do Ingá e da arte rupestre



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 49-85.

A pintura rupestre também é referenciada:

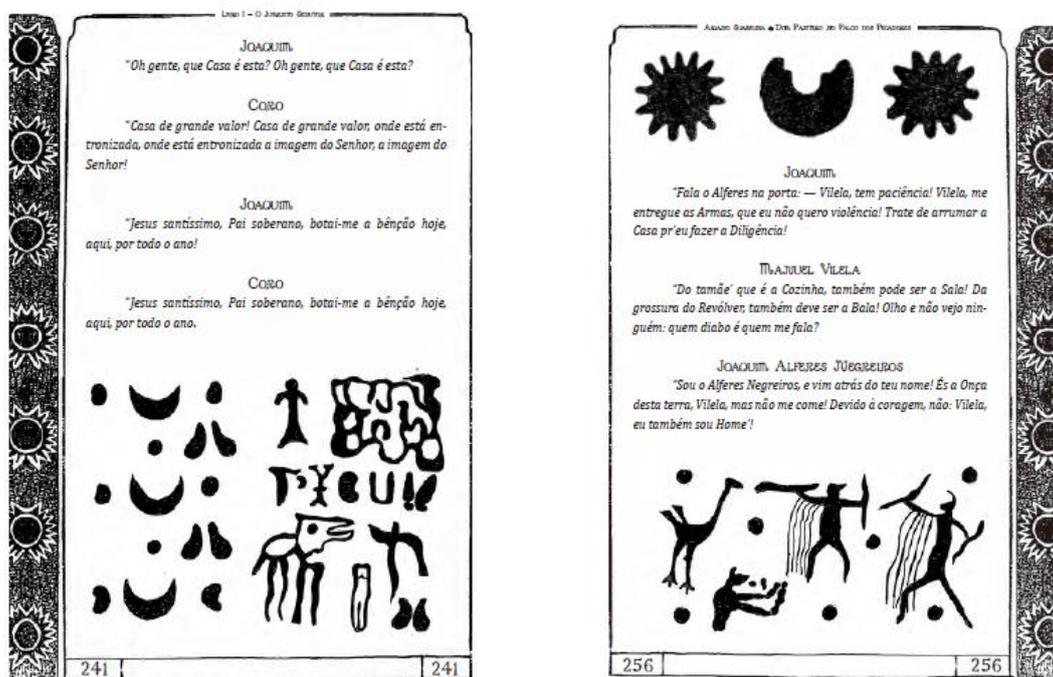
Figura 29 - Imagens detalhadas da Pintura Rupestre



Fonte: SIMÕES, 2016, p. 46.

O autor também insere as imagens rupestres nas páginas do romance:

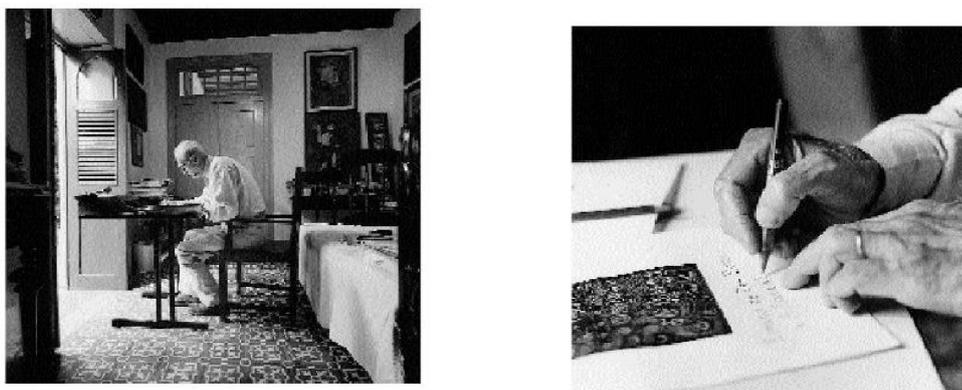
Figura 30 - Desenhos das pinturas rupestres



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 241-256.

Essas imagens das páginas foram denominadas pelo escritor de *estilogravuras* – “trabalho em preto e branco feito à mão com ponta de metal sobre papel” (CLB, 2000, p. 73) – variação da mídia desenho (RODRIGUES, 2015, p. 18). Esse estilo de gravura foi desenvolvido por Suassuna – o projeto gráfico das páginas foi feito uma a uma pelo escritor, sempre à mão –, embora o romance tenha passado por técnicas computadorizadas para impressões.

Figura 31 - Retrato de Suassuna produzindo suas obras



Fonte: FURTADO, 2000, p. 35.

O modo como o autor escreveu e ilustrou o romance oferece ao leitor inúmeros significados: trabalho manual, escrita semelhante aos monges copistas tanto no modo quanto no estilo, a delicadeza de quem lapida uma escultura, a mão como parte desse registro, dentre outras possíveis abordagens. Perceber o modo como o texto foi elaborado é, de certa forma, aproximá-lo da escrita dos poetas populares e dos “cadernos manuscritos medievais” (LEMAIRE, 2010, p. 24).

4.3.1.4 A presença das Iluminogravuras no romance

Iluminogravura foi um termo cunhado por Suassuna para nomear uma arte que combina a “iluminura medieval com modernos processos de gravação em papel” (CLB, 2000, p. 73). Primeiramente, Suassuna desenhava e escrevia o texto, tudo à mão, com nanquim sobre papel branco; depois produzia cópias dessa matriz em *off-set*; por fim, pintava, à mão, em guache e/ou óleo, cada cópia. Um processo bem minucioso no qual o artista uniu a composição estrutural das iluminuras medievais com o imaginário popular nordestino e seu modo de confeccionar as imagens-xilogravuras.

A pesquisa, no entanto, produziu uma nova abordagem de leitura para essas obras artísticas. As artes e as mídias, segundo Clüver, iluminam-se mutuamente. A partir dessa relação, pode-se atribuir uma nova acepção para a palavra Iluminogravura e que de certa forma produz um outro efeito de sentido ao romance. O neologismo composto pela junção de dois vocábulos – iluminação e gravura – sugere um processo no qual a gravura, via de mão dupla, é iluminada, lançando um foco de luz sobre as artes não reconhecidas como tais. Ao abrilhantar a arte rupestre, por exemplo, Suassuna materializa as palavras de Clüver, quando o teórico das Intermidialidades enfatiza o processo de iluminação mútua das artes (2006).

O processo de composição das Iluminogravuras remete à escrita de Suassuna ao contexto medieval. Na Idade Média havia os cadernos manuscritos que, após o surgimento da tipografia, foram transformados nos livros que conhecemos hoje. Segundo Lemaire (2010), “José Leite de Vasconcelos, etnógrafo português do final do século XIX, falava em cadernos manuscritos que passavam de mão em mão e de casa em casa” (LEMAIRE, 2010, p. 24). Esses manuscritos medievais são fontes históricas escritas e ilustradas à mão, vão desde cartas a documentos papais. Segundo Dantas,

vários autores podiam trabalhar em um mesmo manuscrito. Alguns *artífices* eram encarregados de fazer as cópias com letras ornamentais e outros de *iluminá-los*, ou seja, ilustrá-los. Poderiam ser adornados com figuras marginais ou centrais da natureza, com figuras zoomórficas (bestiários), antropomórficas, imaginárias ou fantásticas. (DANTAS, 2010, p. 1)

Eram confeccionados de forma artesanal, ladeado por imagens que poderiam ir de animais a seres humanos ou mutações.

Figura 32 - Iluminura do Romance do Rei Arthur²²



Fonte: DANTAS, 2010, p. 5.

Confrontando essa iluminura do Romance de Arthur com as iluminogravuras produzidas por Suassuna, percebe-se que o autor faz uma releitura a partir de imagens retiradas da região nordeste como também do imaginário popular. Suassuna insere nas suas

²² *Romance de Arthur*. MS 229, 47.5 x 34 cm. França, séc. XIII.

iluminogravuras imagens semelhantes às xilogravuras, animais referenciados no Nordeste como cabra, bode, onça, gavião e figuras da Pedra do Ingá.

Figura 33 - Iluminogravura *A Acauhan – A Malhada da Onça*



Fonte: RODRIGUES, 2015, p. 46.

Nessa iluminogravura, Suassuna escreve um soneto de forma manuscrita abordando a temática do lugar encantado, a Fazenda Acauhan e seu Rei. Segundo Santiago, *A Acauhan – A Malhada da Onça* é um

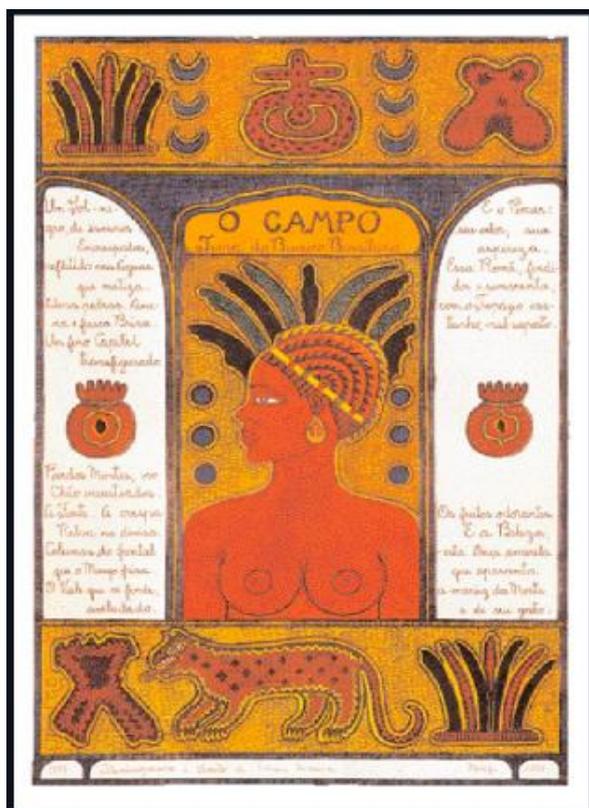
soneto lírico-sentimental, em que o autor justapõe infância junto ao pai e desespero depois da sua morte. Essa justaposição é feita tendo em conta um esquema metafórico em que o Rei se transforma em Sol e o ouro em brasa. Assim é que, do aconchego familiar ('pulsava, junto ao meu, seu Coração'), passa-se para a ausência que queima como brasa viva. (SANTIAGO, 2007, p. 168)

Nas margens, o autor iluminou com gravuras pertencentes ao universo sertanejo e, no topo, uma imagem semelhante à xilogravura nordestina. Segundo Esther Suassuna Simões,

nas colunas que ladeiam o texto, vê-se um pássaro que pode ser associado a João Suassuna – o qual é retratado como sendo cantador no poema –, mas também à morte, que por vezes é associada, na literatura de Suassuna, ao gavião. Ademais o nome Acauhan também designa um pássaro agoureiro que se parece com um gavião, sendo da família dos falconiformes. Em seguida, a cabra [...], que representa por vezes, o sertão e seu povo na obra de Suassuna. A última figura das colunas é uma das muitas imagens que Suassuna recria a partir das insculpturas da Pedra do Ingá. Reconhecendo, nessa forma, semelhanças com o candelabro judaico, a menorá, Suassuna chama-o de Candelabro da Verdade. O Pai que era o guia e detentor da virtude da verdade, se ausenta e deixa o poeta só. (SIMÕES, 2016, p. 107)

Nesta outra iluminogravura, o autor modifica a formatação colocando a escrita nas margens e as gravuras ao centro.

Figura 34 - Iluminogravura *O campo*



Fonte: FURTADO, 2000, p. 87.

Essas produções artísticas do autor são inseridas na obra. Como exposto, as páginas da narrativa são margeadas com figuras que remetem ao ambiente popular. Esse estilo criado por

Suassuna produz leituras palimpsésticas, uma vez que o leitor, diante das páginas, promove associações que vão desde às xilogravuras até as iluminuras medievais. Ainda é válido salientar: algumas imagens inseridas na narrativa fazem alusão aos bestiários medievais e ao caráter grotesco, cômico, violento ou proibido das iluminuras.

Retomando o diálogo proposto por Suassuna entre texto e imagem, as disposições gráficas de algumas páginas entrelaçam as iluminuras medievais com as iluminogravuras:

Figura 35 - Página do Apocalipse de Lovrão



Fonte: SIMÕES, 2016, p. 30.

Figura 36 - Página do *Romance de Dom Pantero*

Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 742

Na página do *Apocalipse de Lovrão*, a imagem ocupa quase que por completo a página. Tal semelhança encontra-se presente na página do *Romance de Dom Pantero*. Neste, a imagem divide a página com a parte verbal, como se o autor quisesse alertar o leitor para o sentido das duas produções na narrativa.

Ao apoiar-se no modo de produção e confecção das xilogravuras nordestinas para compor suas iluminogravuras e estilogravuras, Suassuna lança a tradição em direção ao futuro; ao serem movidas e atualizadas pelo autor, novas perspectivas lhes são atribuídas.

4.3.2 Os tipos gráficos: o alfabeto sertanejo

O *Romance de Dom Pantero*, além das imagens estudadas, apresenta em sua confecção alguns tipos gráficos que interferem em sua leitura. Segundo Martoni,

os processos de inclusão de fotografias, de apropriação e colagem de documentos, de manipulação gráfica e tipográfica, dentre outras operações realizadas nos níveis textuais, paratextuais e perigráficos, têm exigido um reexame nas categorias

tradicionais que empregamos na análise da própria literatura (MARTONI, 2020, p. 42).

Diante disso, faz-se necessário atentar para o modo como o *Romance de Dom Pantero* foi elaborado, quais inquietações podem ser provocadas no leitor quando se depara com a seguinte inscrição contida na escrita do romance a qual não se encontra em teclado convencional de computador ou máquina de escrever.

Figura 37 - Tipografia Armorial

SAVEDRA HIPNOTIZA
PÚBLICO DA JORNADA
O Arlequim-Pierrô erudito
que veio do Sertão

Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 110.

Essas mesmas letras percorrem toda a narrativa e, em diferentes momentos do texto, o leitor é surpreendido com uma palavra escrita com os mesmos caracteres:

Figura 38 - Trecho com escrita da tipografia armorial

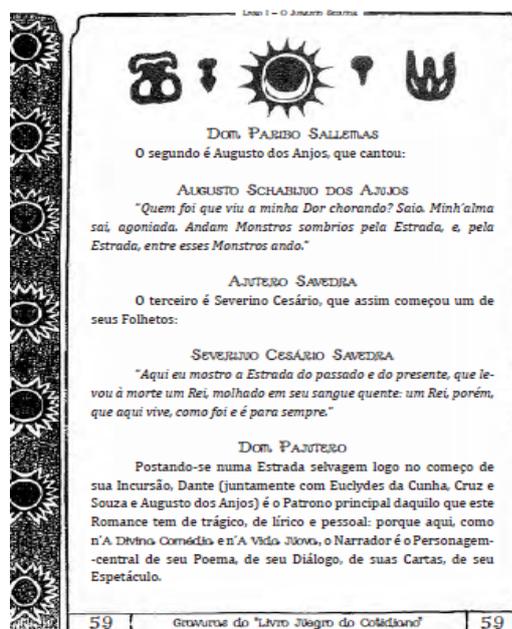
ANTERO SAVEDRA

Pois bem: obsedado pelo Palco, vivo pela Estrada em busca de Deus, do Santo Graal e do "Sonho impossível" de Liza Reis; e este Castelo-de-Cartas-Espetaculosas foi composto nos moldes do Evangelho de São Lucas, dos Ato dos Apóstolos e das Epístolas de São Paulo; com base nas minhas "Memórias", nas "Saídas" ligadas às "Aulas-Espetaculosas", na "paixão" de Quaderna e nos anais do Simpósio Quaterna, instaurado em Taperoá, a 9 de Outubro de 2000. Por isso deve se apresentar como um Diálogo, no qual os interlocutores aparecem sob o comando de Dom Pantero do Espírito Santo. No conjunto, fundindo-se, nele, Encenação e Narrativa, forma uma espécie de Romance-de-Epopéia-Lírica, de Espetáculo-de-Circo ou de grande Peça-de-Teatro, na qual Dom Paribo Sallemas, Dom Pancrácio Cavalcanti e Dom Porfírio de Albuquerque integram comigo o grupo dos Narradores principais (pois Altino, Auro e Adriel, mais do que Narradores, são Personagens que, tendo já morrido, tiveram a encarná-los, no Circo-Teatro SAVEDRA, 3 dos melhores Atores que compareceram ao Simpósio).

Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 50.

No conjunto da obra, os tipos convencionais se intercalam com os tipos em itálico. Essa formatação indica a fala dos demais personagens do romance.

Figura 39 - Tipografia do romance

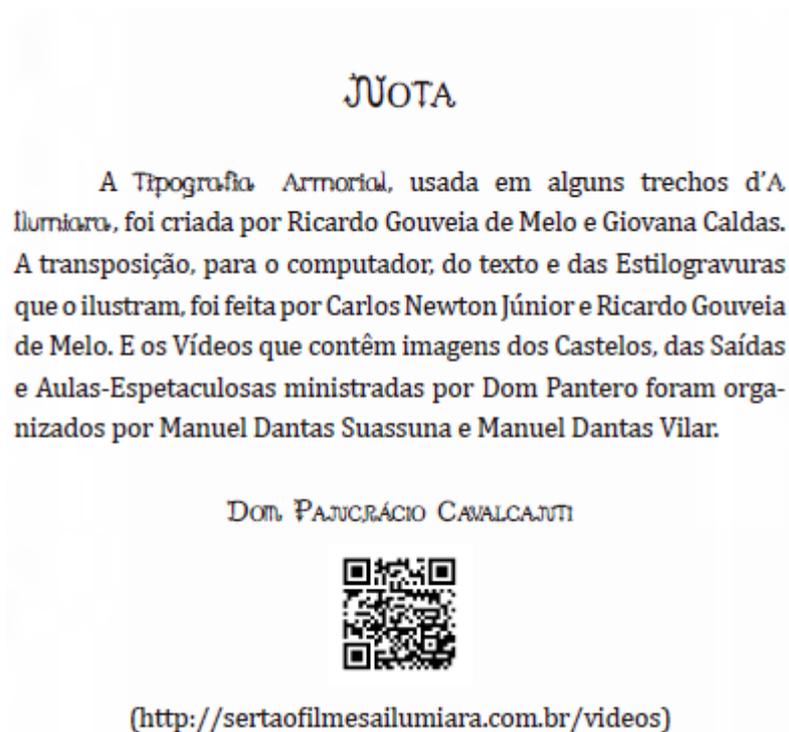


Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 59.

Voltando às palavras de Martoni (2020), cabe indagar o que se vê quando se leem as palavras das figuras 38 e 39; decifram-se somente as letras em um jogo entre significante e significado; ou os tipos impressos permitem leituras que não se restringem à decodificação somente?

Segundo Clüver, “a escrita, manual ou impressa, consiste de signos *sui generis*. Com um grande leque de expressividade” (CLÜVER, 2006, p. 16), essa assertiva demonstra que os tipos utilizados por Suassuna apresentam significados variados. Conforme se vem abordando nesta pesquisa, o interesse principal deste estudo é mostrar como um texto produz diálogos com outros textos – a polifonia descrita por Bakhtin –, invocando outras artes e mídias sem que o leitor, por vezes, perceba tais informações. Constatou-se como o romance carrega consigo inúmeras referências relacionadas à Literatura de Cordel, mas que passam despercebidas pelo leitor que não está acostumado com esse modo de ver o texto. Diante disso, a tipografia utilizada pelo autor é definida logo no início da narrativa.

Figura 40 - Página do romance com nota explicativa



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 25.

Observa-se que o autor teve o cuidado de explicar a respeito da tipografia utilizada no romance, uma “tipografia armorial” (SUASSUNA, 2017, p. 25). Esse modo de escrita desenvolvido pelo autor teve sua base fincada no Movimento Armorial. Este uniu diversas artes em uma só base de sustento vinda do povo, mostrando assim, o quão resistente é a voz popular e sua literatura. Consciente da estrutura artística da Literatura de Cordel, Suassuna pôde empregá-la como alicerce de seu Castelo-literário. Segundo Santos (2009),

O folheto da literatura de cordel fornece ao artista armorial temas e esquemas narrativos; a cantoria lhe oferece gêneros poéticos pouco conhecidos. Sonoridades e ritmos novos que fazem os poetas esquecerem, através de uma aprendizagem nova, as leis e regras da poesia letrada. O pintor e o gravador encontram no folheto a ilustração, a xilogravura; o músico, sons e cantos novos tocados com instrumentos reinventados. É, porém, ao “espírito do romanceiro” que Suassuna se refere com mais frequência, espírito mágico que se distingue do realismo mágico e do surrealismo. [...] O espírito mágico manifesta-se contando as aventuras de cavalos e touros endiabrados, na atualização de romances antigos, adaptados à realidade social e cultural nordestina; manifesta-se também nas festas grandiosas, com cortejos e roupas suntuosas. (SANTOS, 2009, p. 34)

A partir da Literatura de Cordel, Suassuna e seus companheiros deram voz à criação popular e mostraram como essa arte possui fontes inesgotáveis de criação. Interessa, para compreender essa tipografia armorial, os modos de expressão plástica desse movimento. Observou-se na criação de Suassuna, a partir das xilogravuras, a construção das iluminogravuras e das estilogravuras. A partir de uma arte poética popular, o autor desenvolveu-as, mas não apenas às poéticas populares – poemas líricos, épicos e textos narrativos. Suassuna construiu um alfabeto próprio com base nos ferros de marcar gado dos fazendeiros nordestinos. Para o autor, esses ferros pertencem a heráldica sertaneja. Simões disserta sobre o percurso da heráldica sertaneja que perpassa pela heráldica europeia. Segundo Simões, os ferros de marcar são peças que fazem parte de uma tradição sertaneja, tinha a finalidade de marcar em brasa a propriedade de um animal ou de qualquer outro bem material que possuísse.

Antigamente, o gado do sertão nordestino era criado sem cercas, em áreas abertas que pertenciam a mais de um criador. Não era incomum, portanto, que animais se afastassem bastante, terminando em lugares distantes em que a marca de seu criador não era mais reconhecida. Para garantir que a rês desgarrada fosse devolvida ao seu dono, os criadores marcavam duas vezes o seu gado: com o ferro individual e com o “ferro da ribeira”, que identificava o local de origem. (SIMÕES, 2016, p. 40)

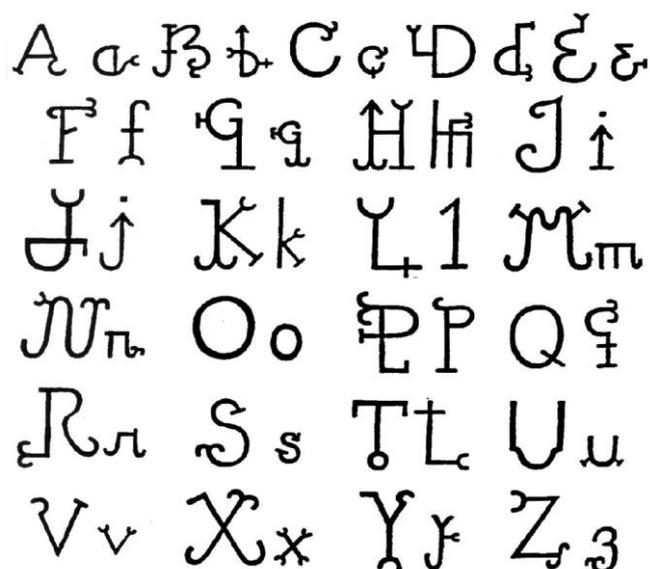
A família Suassuna herdou esse ferro e foi a partir dele e de outros ferros de fazendeiros nordestinos que Suassuna atualizou o seu e criou um alfabeto sertanejo.

Figura 41 - Ferro-de-marcar dos Suassunas



Fonte: RODRIGUES, 2015, p. 38.

Figura 42 - Alfabeto sertanejo



Fonte: RODRIGUES. 2015, p. 40.

Quando o autor produz um alfabeto que remete aos ferros de marcar dos fazendeiros, ele produz na narrativa alguns efeitos de sentido: 1) o autor marca sua obra com seu ferro, atribuindo a esse ferro sua identidade, fazendo “com que o artista não somente se identifique, mas também seja identificado na própria obra” (ALMADA, 2017, p. 4); 2) resgata a ancestralidade das marcas dos indígenas cariris inscritas na Pedra do Ingá (idem, p. 3) passando a compreender um modelo estético do autor. Além dessas significações pode suscitar no leitor outro efeito de sentido (GUMBRECHT, 2010) como a referência aos negros escravizados no Brasil, às práticas de violência a que esses cativos eram submetidos, resgatando, através de sua “produção de presença”, os africanos que tanto colaboraram com o desenvolvimento do Brasil. Segundo Rodrigues,

Robert Walsh, em seu diário, conta sua trajetória a bordo de um navio de volta para Inglaterra. Ele deixou o Brasil em 4 de maio de 1829 e depois de duas semanas no mar avistou um navio ilegal de escravos que perseguiu por trinta horas. Sabe-se que desde 1807, o tráfico de africanos foi considerado ilegal pelos ingleses e pelos Estados Unidos, a Inglaterra então passou a coibir e interceptar diretamente o tráfico a partir de 1810. Depois de interceptar e embarcar em um navio suspeito, Walsh viu as terríveis condições em que os escravos eram transportados. De pronto observou as marcas em escaras na pele, como relatou: “uma vez que pertenciam a diferentes donos, eram todos marcados como gado, com a marca de seus proprietários impressa, a ferro quente no peito e nos braços dos infelizes”. (RODRIGUES, 2020, p. 41)

Figura 43 - Imagem ilustrativa do uso dos ferros de marcar²³



Fonte: RODRIGUES, 2020, p. 42.

Os negros escravizados no Brasil foram vítimas de um sistema que, por interesses econômico e políticos, viam-nos como objetos, mercadorias, desprovidos de alma. Muitos fazendeiros marcavam esses escravos com ferros, da mesma forma com que marcavam o seu gado. Ao trazer esses caracteres para o interior de sua narrativa, Suassuna traz juntamente com esse alfabeto a forma cruel como os negros africanos eram tratados no Brasil e assim permite ao leitor compreender que o negro se faz presente a todo instante dentro da obra. A inserção dessas letras na narrativa produz uma leitura palimpséstica, assim como a Literatura de Cordel, resgatando vozes silenciadas da História do Brasil.

Dessa forma, Suassuna aloca sua narrativa em uma dimensão estético-política. Destacando a sua preocupação com o Brasil real, insere através desses tipos a importância e as injustiças sofridas pelos negros, marcas percebidas até os dias de hoje. Ao ler o texto, o leitor é convidado a refletir sobre esses aspectos evocados pelas letras-imagens.

²³ Branding Slaves. William O. Blake. Gravura em metal. 1859.

5 PARA ALÉM DOS SENTIDOS: A CANTIGA DO VILELA, EFEITOS DE PRESENÇA EM DOM PANTERO

O *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* é uma narrativa teatral materializada dentro do espaço físico de um livro, no entanto este formato é apenas um meio de divulgação para que a história, o pensamento, os ideais, as utopias do personagem sejam perpetuados. A obra faz algo muito próximo ao modo como os poetas populares divulgavam suas histórias e perpetuaram o modo de elaboração dos folhetos.

Realizar essa correlação entre uma mídia e outra só é possível quando o leitor se desprende de uma leitura fixada nos sentidos da linguagem verbal de um texto e se propõe a pensar na forma como essas mídias foram materializadas. Para desenvolver tais reflexões, é necessário compreender como a materialidade de uma mídia afeta e produz efeitos de sentidos diversos causados pela sua presença em outra mídia num contexto narrativo, numa obra de arte, um filme.

Segundo os estudos de Gumbrecht (2010), em seu livro *Produção de presença o que os sentidos não conseguem transmitir*, os textos em geral produzem efeitos de sentidos identificados pelos estudos hermenêuticos, mas, além desses sentidos, os textos carregam consigo elementos que contribuem para a sua significação. O autor, em um primeiro momento, denomina como materialidades da comunicação “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28). Mais adiante, propõe uma nova nomenclatura alargando o sentido dos termos “materialidades da comunicação”, nomeando estes fenômenos como “produção de presença”,

A fórmula “produções de presença” com suas próprias palavras e conceitos [...] entende a palavra “presença” [...] como uma referência espacial. O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está a nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra “produção” na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. (GUMBRECHT, 2010, p. 38)

Conforme o autor explica, a “produção de presença” proporcionada pelas “materialidades da comunicação” traz para o presente, para o momento da leitura referências espaço-temporais em um movimento permanente conferindo ao leitor outras possibilidades

de leitura. Esses fenômenos presentes nos textos não são percebidos por um leitor que desconhece os efeitos que as produções midiáticas podem proporcionar em sua leitura e acabam por não contribuir com a significação total do texto.

No volume I, *O jumento sedutor*, Suassuna cita em alguns momentos da narrativa a Cantiga do Valente Villela que atravessa diferentes momentos no romance. Na primeira aparição desta cantiga, o autor realiza uma releitura da primeira estrofe do poema para um “resumo-em-verso do Marco-Sagratório que é a Ilumiara” (SUASSUNA, 2017, p. 81). A primeira estrofe foi extraída do livro *Cantadores*, de Leonardo Mota; a segunda é a adaptação realizada por Suassuna.

Meu povo preste atenção
 Ao que agora eu vou contá
 De um home muito valente
 Que morava num logá
 E até o próprio gunvêrno
 Tinha medo de o cercá.
 (MOTA, 1921, p. 33)

Meu povo, preste atenção
 Ao que agora eu vou contar,
 De um valente Cavaleiro,
 Que morava num lugar,
 E que até seu assassino
 Teve medo de enfrentar.
 (SUASSUNA, 2017, p. 81)

Na primeira referência à cantiga, o autor evoca nos versos a presença do poema em si e permite tangenciar no romance os poetas populares, as referências midiáticas proporcionadas por essa releitura, produzindo leituras palimpsésticas, conhecimentos adquiridos a partir da leitura em camadas. Segundo Mota (1921), essa cantiga é uma lenda sertaneja cantada pelo cego Symphronio, inspirou numerosas cantigas, como essa releitura de Suassuna. Mais adiante, Suassuna insere na narrativa a descrição de uma encenação da adaptação da mesma cantiga. Antes de conceder ao leitor a visualidade da encenação, o narrador explica que tal produção ocorreu quando ele saía do hotel para começar a sua incursão.

[...] Ouvimos lá fora, vindo do Pátio, o som de alguns instrumentos musicais, capitaneados por uma Rabeca, uma Viola, um Pífano e um Tambor, cujos toques secos pontuavam o que os outros tocavam. Com os outros hóspedes, também atraídos pelo som da Música, passamos à calçada da frente do Hotel e vimos, no Pátio, o grupo de 7 Atores do *Grande Teatro Invenção Nacional Brasileira*, que – como soubemos depois – era integrado por Avó, *Caetana*, Mãe, *Ana*, Filha, *Maria Adeodata*, Pai, *Joaquim*, e 3 Filhos-homens – *Manuel*, *Miguel* e *O Capitão Zafriel*.

(as palavras em itálico estão escritas na obra com a tipografia armorial)
(SUASSUNA, 2017, p. 238)

Após a descrição áudio-visual provocada pelo efeito sinestésico da narrativa, o narrador continua detalhando os movimentos e as caracterizações de cada ator:

Maria, segurava um estandarte, com um Sol ladeado por duas Estrelas e dois Crescentes; Manuel e Miguel conduziam uma espécie de Padiola, com uma Imagem esculpida em madeira: era um Negro que, montado a cavalo, encostava uma Lança ao pescoço de um Branco, que se estorcía no chão junto a uma Serpente enrolada sobre si mesma; o Homem tentava deter, com as mãos o lançaço que lhe varava a garganta. Ambos ostentavam coroa de Rei. Uma moça, amarrada a um tronco parecia ser a causa da cena. (SUASSUNA, 2017, p. 238-239)

Tanto o estandarte empunhado por Maria quanto a imagem esculpida em madeira carregada por Manuel e Miguel produzem, na encenação e na própria composição do livro “produção de presença”, pois o estandarte traz à cena da descrição a presença da flâmula, das bandeiras utilizadas em espetáculos medievais e ritos cristãos; a escultura remete à importância da representação através de imagens dos santos no medievo. Segundo Martin-Barbero, “as imagens foram desde a Idade Média o ‘livro dos pobres’, o texto em que as massas aprenderam uma história e uma visão de mundo *imaginadas* em chave cristã. [...] As orações são mais eficazes se se tem diante dos olhos a imagem do santo ao qual se reza” (MARTIN-BARBERO, 2021, p. 158-159), a escultura conduzida por Manuel e Miguel é a demonstração de fé da família de atores:

Dom Pantero

[...] apontei-lhe a imagem de madeira que seus netos conduziam, indagando se aqueles Santos “*eram, mesmo, São Canuto, Santo Elesbão e Santa Margarida*”.

Amara

“*São eles, sim! São Canuto era um Rei branco, e Santa Margarida, filha dele, casou-se com Santo Elesbão, um Príncipe negro. Lá em São José da batalha, as Moças se casam com 2, 3 meses de gravidez, e aí, no dia do casamento, vão e colocam umas grinaldas de flores na cabeça de Santa Margarida. Acho que fazem isso porque, quando Santa Margarida casou-se com Santo Elesbão, estava grávida, não sei se dele ou do Pai dela.*

O Povo diz também que São Canuto perseguia muito os Pobres, mas Santo Elesbão protegia. Dizem que, no tempo deles, Jesus Cristo, um dia, encontrou o Diabo, numa Estrada. O Diabo disse a Jesus Cristo: ‘Eu vou encher o Mundo de Ouro, Dinheiro e Poder!’ Jesus Cristo respondeu: ‘Pois eu vou mandar a Seca e a Carestia, e elas vão acabar com o Ouro, o Poder e o Dinheiro’. E não é o que está acontecendo mesmo, meu senhor?’” (SUASSUNA, 2017, p. 272-273)

Continuando a descrição da encenação, o narrador afirma que “notando que seu público chegara, Joaquim fez um aceno para os outros, e o grupo começou a cantar uma espécie de Cantiga-de-Abertura que eu já conhecia de outros espetáculos populares”

(SUASSUNA, 2017, p. 240). Mais uma vez o autor evoca na cena narrativa a presença dos espetáculos populares, trazendo para o presente uma produção em movimento.

Terminado o Canto, Caetana uivou um silvo de Serpente, um grito de harpia, que Zafriel acentuou e prolongou por um toque agudo do Pífano. Era um recurso-teatral poderoso e sinistro, que daí por diante iria indicar as passagens de tempo ou as mudanças de ritmo da Narração [...] (SUASSUNA, 2017, p. 242).

A passagem descrita se aproxima dos recursos teatrais utilizados pela *commedia dell'arte* e por conseguinte, o melodrama. Segundo Martín-Barbero, “o que se faz *teatro* no melodrama foi durante séculos espetáculos de *troupes* que vão de feira em feira, e cujo ofício, mais que o de ‘atores’, é aquele outro que mistura acrobatas, saltimbancos e adivinhadores” (MARTÍN-BARBERO, 2021, p. 166). A encenação do espetáculo descrito pelo narrador é realizada pela *troupe* que vem caminhando desde as terras de Assunção até Taperoá com destino a Campinas. O recurso sonoro utilizado pelos atores era realizado por esse tipo de espetáculo popular do melodrama “a utilização da música para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la, além das canções e da música dos balés” (idem, p. 166).

Percorrendo os efeitos de presença, algumas matrizes culturais podem ser visualizadas, como a figura do Bobo. No melodrama,

a figura do Bobo [...] remete por um lado à do palhaço no circo, isto é, aquele que produz distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite. (MARTÍN-BARBERO, 2021, p. 170)

Joaquim, na encenação, produz esse efeito de presença do palhaço que conversa com seu respeitável público interrompendo o espetáculo:

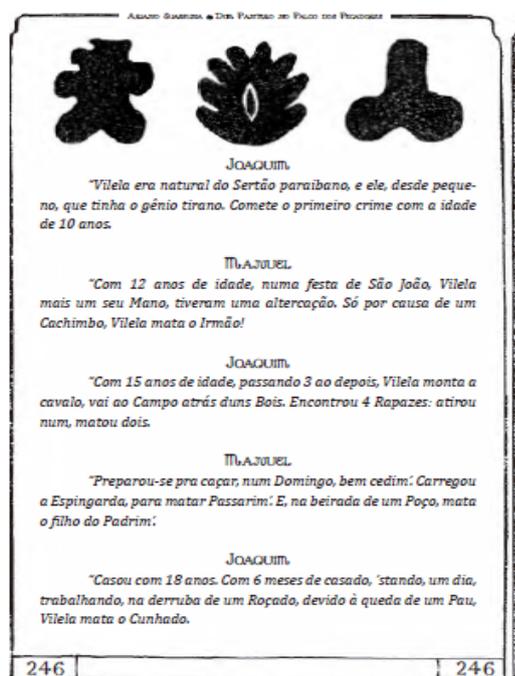
Chegou a hora d’o respeitável Público ajudar o Espetáculo. O distinto Cavaleiro aqui não precisa pagar, porque já deu sua parte. Mas os outros devem contribuir, se é que desejam saber como foi o encontro do carajoso Alferes Negreiros com o valente Vilela! (SUASSUNA, 2017, p. 249)

Percebe-se aproximações do discurso com o do folheteiro, quem quiser saber o final da história precisa adquirir o folheto. É um ciclo a se repetir constantemente na narrativa, uma mídia conduz a outras referências midiáticas, tocando de algum modo na Literatura de Cordel. Após terminar a cobrança, Joaquim novamente se dirige ao público:

O distinto Público deve estar lembrado: Vilela venceu 3 volantes da Polícia, duas de 30 soldados e outra de 40. Quando o centésimo Soldado, o Corneta, único vivo, chega no Quartel e dá conta do que viu, o Alferes Negreiros procura o comandante e diz que, se lhe derem os Soldados que pedir, ele traz Vilela preso ou morto. Diz que, se não cumprir a promessa, nunca mais aparece no Quartel. E a história continua assim: (SUASSUNA, 2017, p. 253-254)

Além do resgate dessas matrizes culturais, ao inserir a Cantiga do Vilella na tessitura da narrativa, Suassuna faz alusão à materialidade da mídia cordel. Essa cantiga é transposta em formato teatral, no livro não aparece em versos, mas na sua versão em prosa. A imagem a seguir servirá para perceber a dimensão da adaptação realizada pelo escritor.

Figura 44 - Cantiga do Vilela adaptada



Fonte: SUASSUNA, 2017, p. 246.

A seguir um trecho da transposição para o discurso teatral:

Joaquim

Vilela era natural do Sertão paraibano, e ele, desde pequeno, que tinha o gênio tirano. Comete o primeiro crime com a idade de 10 anos.

Manuel

Com 12 anos de idade, numa festa de São João, Vilela mais um seu Mano, tiveram uma alteração. Só por causa de um Cachimbo, Vilela mata o Irmão! (SUASSUNA, 2017, p. 246)

Também é possível perceber a sua forma versificada em sextilhas, comuns aos folhetos nordestinos:

Vilela era natural
do Sertão paraibano
E ele, desde pequeno
Que tinha o gênio tirano
Comete o primeiro crime
Com a idade de 10 anos

Com 12 anos de idade
Numa festa de São João
Vilela mais um seu Mano
Tiveram uma alteração
Só por causa de um cachimbo
Vilela mata o irmão

Suassuna, em sua releitura, altera algumas partes da cantiga e insere Nossa Senhora como intercessora contra a morte do chefe-de-polícia. Assim aparece na Cantiga do Vilella cantada pelo cego Symphrônio, o pedido de sua esposa a favor do Alferes:

— Marido, eu nunca vi
Um gênio como esse teu...
Como é que tu que mata
A quem nunca te ofendeu?
Si a tua tenção é esta,
Solte ele e mate eu.
[...]
— Pois, então, diga ao Alferes
Que corra pela estrada...
Senão ele sai daqui
Vendendo azeite às canadas!
Diga que a minha mulhé,
Seu Alferes,
Foi a sua adevogada!
(MOTA, 1921, p. 46)

Ao passo que na versão de Suassuna, a esposa do Valente Vilella roga à Virgem pela vida do Alferes:

Marido, eu nem nunca vi
um gênio como esse teu!
Como é que queres matar
Um homem que já perdeu?
Eu lhe peço pela Virgem,
Pela santa Mãe de Deus!

Pois então diga ao Alferes
Que corra pelas Estradas!
Senão ele sai daqui
Vendendo Azeite às canadas!

Diga que Nossa Senhora
Foi a sua Advogada!
(SUASSUNA, 2017, p. 264)

A releitura aproxima o poema ao modo como o nordestino recorre à intercessão de Nossa Senhora e ao mesmo tempo revela o caráter cristão do autor como no *Auto da Compadecida* quando João Grilo recorre à Virgem pela vida dos outros personagens.

João Grilo
Ah, isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em versos.
Garanto que ela vem, querem ver? (recitando)

Valha-me, Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.

[...]

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré.
(SUASSUNA, 1975, p. 169)

Ao realizar esta transposição, Suassuna realiza uma dupla adaptação: converte a cantiga para seu formato teatral e insere essa performance para o espaço do livro. Sendo o folheto a materialização dos poemas narrativos, o que se encontra no livro é uma alusão a essa mídia, gerando efeitos de presença que são percebidos a partir da escrita e da leitura palimpséstica proporcionada por essa escrita literária. Cabe ressaltar, ao realizar a transposição midiática, Suassuna atualiza a Cantiga do Vilella para a contemporaneidade, reafirmando o caráter de dramatização dos poemas populares nordestinos, a ligação desses textos com a cultura indígena, africana e europeia, com os modos de produção mnemônica e de divulgação da Antiguidade Clássica, referenciando também a Literatura Medieval.

Ao longo da narrativa, Suassuna introduz no mesmo estilo teatral uma adaptação do folheto de Romeu e Julieta escrito por João Martins de Athaide. Nessa transposição é possível perceber os efeitos gerados no romance ao referenciar a Literatura de Cordel. Quando se percebem os entrecruzamentos das linguagens artísticas e midiáticas na tessitura de um romance, conto, poesia entre outras manifestações artísticas, o conhecimento do leitor/apreciador é enriquecido e o leque de possibilidades de leitura se expande, podendo este leitor aumentar seu potencial artístico-histórico-cultural.

6 O ROMANCE DE DOM PANTERO: UMA NOVA ABORDAGEM DE LEITURA PARA OS ESTUDOS LITERÁRIOS BRASILEIROS

Ao longo desta pesquisa, demonstrou-se como o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* é um romance inovador. A partir do gênero romance o autor construiu uma composição heteróclita, com expansão da narratividade para outras mídias, costurando, rasgando e tecendo uma obra com múltiplos caminhos de leitura: o leitor pode adentrar em um trajeto hermenêutico, caminhar pelas reflexões de caráter cultural, compreender as articulações artísticas, percorrer as iluminogravuras, perder-se nos meandros desse mosaico inusitado e optar por uma leitura com vista nos processos intermediáticos, suscitando análises que transcendem o que os olhos podem ver. Ler *Dom Pantero* é uma experiência multidimensional.

O romance, embora tenha sido elaborado por um escritor-poeta do século XX, oferece percepções que evocando a Antiguidade Clássica, percorre a Arte Medieval, oferecendo um entrelaçamento de gêneros, artes e mídias a serem analisados por gerações futuras que lerão e compreenderão a obra como um êxito da nossa literatura, conforme afirmou Carlos Newton Jr. (2017). Essa obra de arte com genealogia artesanal proporciona ao leitor pensar em aspectos que transcendem o textual. Não é um romance no qual a leitura se fixa somente ao escrito e às compreensões hermenêuticas, suscita transitar entre terrenos que atravessam a tradição oral, passeiam pela tradição, absorvem e debocham do erudito e se fortalecem no contágio, adequando-se a uma abordagem intermediática. O próprio narrador declara ser o romance uma arte do terceiro milênio.

Pois assim como Dom Quixote foi a última e maior de todas as Novelas de Cavalaria já escritas [...], assim também A Ilumiara será o último dos grandes Romances “feitos a mão” e ao mesmo tempo o primeiro dos grandes romances do Terceiro Milênio; aquele que, como certa vez afirmou Wilson Madeira Filho, “por ser lavrado com uma paixão artesanal fornece a similitude da paixão pelo ofício, criando uma produção *sui generis*, Obras-de-arte feitas a mão e expostas em Molduras, nas casas dos amigos, em museus, casas-de-cultura etc., e criando, com isso, uma Literatura cuja leitura só se torna possível pela prática itinerante de seus possíveis Leitores. [...] Acrescento eu, A Ilumiara será o grande Romance que, transcrito para o Computador e incluindo Discos vídeo-cinematográficos, inaugura virtualmente a Arte “do Terceiro Milênio”. (SUASSUNA, 2017, p. 771-772)

Quanto a esta exposição do *Romance de Dom Pantero*, “um último grande romance feito a mão”, embora o seu processo de cunho artesanal sugira uma escrita simplória, o texto é bem denso. Os fios que o tecem em certos momentos se entrelaçam de uma tal forma que é

preciso buscar leituras para além da narrativa. Para compreender determinadas passagens e abordagens diversos *links* precisam ser realizados, textos paralelos são evocados para que o leitor consiga transitar nesse terreno, por vezes, movediço. A sua complexidade tende a um certo distanciamento por parte do leitor, no entanto a potência artística da obra e as reflexões proporcionadas por sua leitura oferecem conhecimentos singulares. Os estudos literários brasileiros carecem de obras desse porte, por isso a importância de se analisar o romance e oferecer caminhos que ajudem o leitor a trilhá-los.

Conforme demonstrado ao longo desse estudo, o *Romance de Dom Pantero* aciona diversos saberes, não permite ao leitor ficar em uma posição estática. A narrativa mobiliza os sentidos do leitor, pois o mesmo começa apreciando uma inscultura, a seguir é convidado a assistir ao filme *A Ilumiara*, para esse comando precisa ter a sua disposição um celular ou computador, nesse momento não está mais na posição de leitor, é um espectador. Terminado o filme, volta a ser leitor-espectador, pois o livro também é uma peça teatral composto por efeitos sonoros e visuais. Nesse livro-teatro há a participação de poetas e escritores tanto eruditos quanto populares, filósofos, jornalistas, dentre outros. As artes plásticas se entrelaçam na narrativa, como visto anteriormente, instigando o leitor a buscar sempre novas informações que iluminarão sua compreensão.

Dito isso, apreciar o romance requer romper fronteiras artístico-literárias, o leitor precisa ser ágil para compreender as trocas e as penetrações entre escrita, arte e mídias, dissolvendo os limites entre esses modos de produção. Essa tessitura literária se deve ao escritor intermediário que foi o próprio Suassuna – poeta, artista plástico, pintor – e a sua concepção da cultura e das artes brasileiras. Pode-se entender com mais afinco o seu projeto literário quando se lê o seu ensaio intitulado *Uma teoria da arte rupestre* ou se assiste ao filme *A Ilumiara*, disponível no site sertão filmes, os quais demonstram a importância das produções ameríndias, abordando a questão da não referência às artes brasileiras antes do século XVI. O autor questiona essa exclusão em um cartaz do curso de Mestrado em História, cujo título era “Arte no Brasil: cinco séculos de história”. Para o autor houve dois preconceitos implícitos:

Na primeira parte, afirma-se implicitamente que não existe Arte brasileira: o que existe é uma Arte universal que apenas pode ser apreciada e estudada enquanto feita no Brasil. [...] O outro está na expressão “cinco séculos de história”. Com ela, se afirma que a Arte brasileira chegou com os portugueses. Ignoram-se, com isso, 300 séculos de Cultura que cientistas verdadeiros, como Niède Guidon e Gabriela Martin estão revelando e que deve merecer de todos nós, juntamente com a Cultura negra, tanta atenção quanto a que é atribuída à Cultura ibérica, esta sim, chegada aqui há apenas cinco séculos. (SUASSUNA, s.d., p. 128)

Ariano Suassuna declara que muito antes da chegada dos portugueses existia no Brasil manifestações artísticas e culturais dos povos nativos. Para o autor, a nossa arte brasileira contemporânea, entende-se como arte também literária, precisa se levar em conta todas as formas de expressão artística sem qualquer tipo de exclusão, pois elas contribuíram, configuraram e foram configuradas por todas as etnias existentes no Brasil. Assim, Suassuna materializa em seu romance derradeiro o seu ponto de vista em relação à importância de inserir nos estudos literários as artes e as manifestações dos ancestrais indígenas, dos africanos, assim como da Literatura de Cordel – literatura na qual interagem todas essas diversidades culturais.

A historiografia literária brasileira seguidora dos padrões europeus, do colonizador, tende a excluir a história artística e literária dos povos contribuintes da construção cultural do Brasil. Aqui, construiu-se uma historiografia colonizadora na qual foram destacadas apenas as produções pós-coloniais letradas, deixando de se estudar as manifestações lítero-culturais e artísticas dos povos nativos bem como de outros povos de tradição oral que em contato com a cultura europeia foram se (re)configurando. Diante desse contexto, percebe-se o quanto ainda é deficiente a abordagem realizada sobre o estudo da Literatura Brasileira. A periodização literária segue uma linha do tempo no qual a relação espacial e temporal não são consideradas, as escolas estão separadas por datas, como se um escritor não tivesse interferência de períodos anteriores ou como se um escritor do século XIX não pudesse escrever uma obra à frente do seu tempo, por isso muitos docentes ainda encontram dificuldades em delimitar como pertencendo ao Realismo algumas obras de Machado de Assis. O *Romance de Dom Pantero* e todo o universo artístico criado por Suassuna, no entanto, conduz a uma reflexão: até onde se pode dizer que não há ou não houve no Brasil um contexto literário medieval e em qual período literário a sua obra poderia ser alocada? Lígia Vassalo, em seu livro *O sertão medieval*, levanta esta questão:

marcos restritivos genéricos não dão conta da realidade histórica particular devendo, pois, ser questionados, o que envolve toda uma releitura da história da literatura brasileira. Muito útil neste sentido é a reflexão de Rodrigues Monegal, para quem a literatura das Américas é paródia porque reinterpreta e recria carnalisticamente o modelo europeu. Esta chave permite ler a contemporaneidade dos não coetâneos, posto que se encontra uma literatura medieval ou medievalizante no Brasil do século XX, sabendo-se de antemão que os territórios situados a Oeste do Tratado de Tordesilhas não viveram em seu solo o período intermediário entre a Antiguidade e o alvorecer dos tempos modernos. (VASSALO, 1993, p. 166)

Segundo a autora, “a obra de Suassuna se insere nesse contexto (medievalizante) com uma representatividade altamente expressiva, no qual o antigo e o novo se integram no espaço mágico e revelador da arte literária” (VASSALO, 1993, p. 166). A obra suassuniana, mais especificamente o *Romance de Dom Pantero*, realiza uma aproximação espaço-temporal permitindo ao docente trazer pensamentos, artes e literaturas medievais para o cerne dos estudos literários brasileiros, a partir dos estudos intermediáticos.

Pensando no estudo do Trovadorismo, juntamente com suas cantigas, há uma valorização dessa arte literária de tradição oral abordada dentro do contexto dos estudos literários brasileiros realizados na Educação Básica, valoriza-se o período dentro dos estudos de Literatura Brasileira com foco na visão ocidental colonizadora. No entanto, rompendo as amarras da periodização literária, é possível estudar o mesmo período a partir de produções existentes no território brasileiro ressignificadas pelas etnias em constante diálogo no Brasil à época da colonização. Um significativo exemplo é o estudo da Literatura de Cordel, por meio da sua composição intermediática, uma produção de tradição oral que oferece conhecimentos sobre a literatura da Antiguidade Clássica e da Idade Média não experienciados se vistos sob a angulação ocidental. Precisa-se mudar o foco, olhar o Brasil pela lente do próprio Brasil, percebendo culturas e artes existentes neste território antes da chegada dos portugueses e reconhecer a transculturação decorrente desses intercâmbios, assim como a valorização de artes tidas como menores, mas com grande potencial literário como é o Romanceiro Popular Nordestino e o modo como essa produção romanceira foi alocada no romance em análise. A leitura de *Dom Pantero* contribui de maneira consistente nessa busca por referências ancestrais da Literatura Brasileira.

Vale ainda considerar a afirmação de Dalcastagnè (2012), quando afirma: o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo, ocorre algumas ampliações, mas ainda de forma lenta. Um dos motivos que reforçam a lentidão se insere na resistência de não reconhecer o valor literário de obras não consideradas canônicas, dentre elas o cordel. Segundo a referida autora, para tentar alocar um autor ou uma obra diferente do conhecido cânone literário, é necessário adotar um dos dois caminhos: analisar a obra por ela mesma, a partir de sua especificidade, sem hierarquia dentro dos códigos ou convenções dominantes, ou usar os padrões estéticos canônicos para mostrar que ela pode fazer parte sim do conjunto de produções culturais e artísticas consagrados desde que não haja rotulações. Seguir um ou outro caminho é tentar encaixotar uma obra literária ainda dentro dos padrões estabelecidos pela elite.

É exatamente este fator de análise literária atribuídas às produções como as do cordel que permitem colocá-la como textos destituídos de valores estéticos. Não há como analisar uma produção literária cuja genealogia nos remete às sociedades de tradição oral sob o mesmo olhar de uma produção literária que há muito tempo perdeu seus valores orais. Diante dessa contradição, a narrativa contribui para mudar essa perspectiva demonstrando que um texto escrito pode também se valer de referências da tradição oral sem que essas sejam subjugadas.

Compreendida como um espaço político determinante do grupo que pode tomar posse do sensível (RANCIÈRE, 2009, p. 15), a Literatura Brasileira dificulta a inserção de produções rotuladas como menores dentro do seu território. Suassuna, ao dedicar o *Romance de Dom Pantero* às percepções do Romancero Popular, às produções indígenas e às africanas, desmantela a divisão estabelecida pela crítica literária tradicional. Pertencente a este espaço de legitimidade, o autor proporciona aos cordelistas/cantadores tomarem parte do ambiente literário brasileiro, tornando o invisível, visível.

Embora a inserção de determinados textos dentro deste terreno seja realizada com certa dificuldade, atualmente já não se configura em uma via de mão única. Já se compreende que foram e são várias as vozes e os saberes colaboradores da sua construção. Se o cenário vem se modificando, o leitor precisa então conhecer meios diversos de compreensão para esse ambiente multifacetado, necessita desenvolver mecanismos que o faça reconhecer as vozes lítero-culturais, como também precisa ter ao seu alcance produções que acionem outros saberes para conseguir extrair novas leituras do texto, novas articulações linguísticas, literárias e artísticas. A assertiva de Clüver reflete esse posicionamento,

Modos de recepção ou leituras de textos verbais, visuais e musicais dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo; dependem de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas (que podem não coincidir para cada uma das artes) bem como das condições e contextos de recepção dos textos. (CLÜVER, 2006, p. 41)

Em suma, o *Romance de Dom Pantero*, ao incluir a Literatura de Cordel como arte literária, sem as discriminações costumeiras de quem despreza o popular, e conforme materializou Suassuna em sua narrativa: 1) provoca reflexões acerca da legitimação das artes/mídias dos povos nativos do Brasil antes da colonização portuguesa; 2) agrega à Cultura brasileira, as produções realizadas pela cultura popular sem que esta seja vista de maneira preconceituosa pela cultura nomeada como erudita; 3) insere o cordel, com todo o seu potencial lítero-cultural-artístico-midiático, como uma literatura que traz reflexões sobre as

produções indígenas, africanas e europeias; 4) por fim, revela o romance de Ariano Suassuna como uma obra que possibilita ao leitor desenvolver modos diferenciados de ler e ver um texto literário.

Retomando os estudos de Dalcastagnè (2012) sobre Machado, temos que Bentinho nos apresentou um novo narrador: Dom Casmurro, que surpreendeu o leitor na aventura da leitura. Desconfiar das verdades, das afirmações, acusações e indagações fornecidas por quem conta sua própria história foram alguns dos legados deixados pelo personagem e narrador Dom Casmurro. Antero Svedra nos apresenta um outro “Dom”: Dom Pantero, narrador que leva o leitor a percorrer caminhos outros, caminhos não fixados somente nas interpretações da linguagem escrita, mas explorador da linguagem artística, vídeo-cinematográfica, teatral, cordelística, musical, dançarina. O cordelista compõe seus poemas, canta-os, dramatiza-os, muitos os ilustram, uma atuação múltipla. Da mesma forma se constitui o narrador do romance, ao mesmo tempo que conta uma história, rege uma orquestra, dirige um teatro. Será esse narrador modelo para outros romances? Talvez, mas, certamente, após ultrapassar as fronteiras do estranhamento, conduz a narrativa brasileira contemporânea a outras trajetórias como o do entrelaçamento entre a literatura e outras artes/mídias e ainda o estreitamento entre a arte/cultura popular e a erudita. Não há no romance uma hierarquia entre esses polos, a literatura, a arte e a cultura popular atuam lado a lado com a erudita.

É consenso que a obra em si não é de fácil compreensão para um leitor do Ensino Médio que não possui outras leituras da obra de Suassuna, ou de outros textos sugeridos pela narrativa; algumas cartas podem causar espanto e desconcerto, mas uma leitura mediada pelo professor e este tendo o conhecimento sobre os estudos intermediários e a importância de se romper com as amarras entre as fronteiras artísticas e as hierarquias entre elas, estimulará uma leitura atenta e “desantolhada”, na expressão da Professora Ribas em nossos encontros de orientação. O docente não precisa obrigatoriamente ensinar, a um aluno de Ensino Médio, teorias desapegadas da experiência; mas pode apresentar ao aluno formas e métodos que poderão ampliar seu conhecimento crítico e artístico, ajudá-lo a se colocar e interferir no que estuda.

Por fim, a obra de Suassuna apresenta um Nordeste diferenciado daqueles abordados costumeiramente no cenário literário brasileiro. Na obra do escritor, a região Nordeste, mais especificamente o sertão, é um lugar de mitos, sonhos, imaginações. É o “reino encantado do sertão” onde “também existia ‘nobreza’, não existiam só ‘profetas desequilibrados e cangaceiros sujos e cruéis’ (NEWTON JR, 2000, p. 99). O autor traz um Brasil pouco conhecido que “mesmo em obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou *Grande Sertão*:

Veredas, de Guimarães Rosa, ainda não se deu totalmente a conhecer” (CARRERO, 2017, quarta capa). Reivindicar a Literatura de Cordel e o *Romance de Dom Pantero* no cenário literário brasileiro contribuirá para uma mudança nos paradigmas relacionados ao caráter preconceituoso atribuído àquela e o encontro de alunos com esta.

Ariano Suassuna e os estudos sobre Intermidialidade trazem um Novo-Tempo para os estudos literários brasileiros e estes podem e devem alcançar o ensino de Literatura Brasileira na Educação Básica. O ato de ler na contemporaneidade é também um ato de ver, ouvir e principalmente sentir. É uma leitura sinestésica que deve ser cada vez mais explorada e ensinada nas escolas. Essa união entre esses diversos modos de expressão pode se constituir como uma solução possível para desfazer o nó que tanto nos afasta de conceber uma Literatura Brasileira sem hierarquias.

CONCLUSÃO

O *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* é uma grande alegoria criada por Suassuna. Nele, o autor pôde formalizar e estabelecer arrojada conexão para seus ensaios, peças teatrais, poemas, pensamentos e romances, iluminando, na sua tessitura, um caminho coerente entre arte, literatura e a cultura brasileira. Essa grande obra total denominada de Ilumiara, vocábulo que lembra o processo de iluminação, guarda uma linguagem simbólica que se desvela pouco a pouco. É necessária atenção, pois a luz que emana da obra tem a potência de um holofote que, ao mesmo tempo que pode cegar, tende a iluminar o campo de visão e, nesse processo do claro-escuro diversos conhecimentos se pagam e se constituem.

O próprio título do romance é uma instigante metáfora para a compreensão da narrativa. Após a análise da obra, pela perspectiva do Romanceiro Popular Nordestino, é possível traçar algumas significações sobre a sua intitulação. Dom Pantero é uma grande voz que ecoa na narrativa; sob o seu comando, ele torna audível a voz, a arte daquelas pessoas relegadas pela injustiça, pelo apagamento, pela indiferença – “os pecadores”, o povo pobre do Brasil “real”. Não está “fora”, distante dessas vozes, ele convive com “os pecadores”, conhece suas aflições, suas dores, um misto de cavaleiro e cangaceiro, por isso encontra-se no palco – metáfora para o mundo – junto com eles. E foi dali, no meio do povo pecador, que encontrou um caminho para pensar os fundamentos de sua obra.

Segundo Suassuna, o cordel – uma das artes dos pecadores – foi o único espaço literário no qual o povo brasileiro pôde se expressar da maneira que quis e com total ousadia. Constatou-se que a Literatura de Cordel, embora ainda estigmatizada no meio acadêmico, é uma literatura com múltiplos caminhos de leitura e que urge por (re)conhecimento e valorização, necessitando ser compreendida como textos promotores de diálogos e interações com diversas artes e, por isso, precisa ser alocada dentro do *corpus* dos estudos literários sem discriminações ou rotulações como materializou Suassuna em seu projeto literário.

Esta pesquisa iniciou-se com algumas indagações tais como: a possibilidade de reverter exclusões e rotulações que permeiam os poemas orais nordestinos; a inclusão, no espaço literário brasileiro dos escritores/poetas não canônicos e a circulação dos textos e dos poetas populares como objetos de investigação, assim como são as pinturas, a música, a dança e os poetas e escritores de viés erudito. Ao longo de todo o percurso, procurou-se evidenciar que os poetas populares produzem uma literatura capaz de impulsionar e gerar investigações que transcendem os estudos hermenêuticos, pois, ao considerar suas produções pela via dos

estudos intermediáticos, foram detectadas as camadas artístico-midiáticas que compõem essas manifestações, além de constatar como tais poemas narrativos podem e devem ser analisados como objetos de investigação tal qual as obras de arte de cunho erudito.

Com o intuito de assegurar o valor estético, cultural e literário da Literatura de Cordel, seria imprescindível investigá-la na tessitura de um romance escrito por um autor, como foi Ariano Suassuna, que demonstrou total apreço e afinidade por essa arte literária. A escolha da obra de Suassuna, não se deu de maneira aleatória, mas por ser uma obra híbrida como o cordel, já que convergem para dentro da narrativa a literatura e as artes concebidas como popular e erudita; não exclui, nem rotula os poetas populares; aloca de maneira reflexiva os poetas e suas produções no mesmo espaço literário de caráter erudito, inserindo o leitor em um outro universo de leitura, haja vista a sua importância para os estudos intermediáticos.

No *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, Suassuna permitiu o diálogo entre a Literatura de Cordel e dos poetas populares nordestinos com as artes e literaturas de poetas e artistas eruditos sem qualquer rotulação e/ou hierarquizações. Compreendendo a relação do escritor, desde menino, com o cordel, pôde-se traçar paralelos entre a visão particular que tinha desta arte e a sua inserção na obra. Optando por uma leitura palimpséstica do cordel, esta pesquisa desvelou as artes e mídias do cordel e as evidenciou no romance. Por meio da Literatura de Cordel, Suassuna trouxe a lume um sertão mágico, (re)feito de mitos, heróis e anti-heróis, cavaleiros transfigurados em reis e príncipes, e o alocou dentro do seu reino encantado. Um sertão que em sendo aridez e morte, não é só topograficamente desértico nem finito, mas extremamente fértil em termos de experiência de vida e criação poética.

Essa literatura da voz – o cordel –, como bem a definiu Zumthor (1983, p. 23), foi a base subjetiva da escrita de Suassuna, conforme abordou-se nesta pesquisa. Ao “mixar” o romance à composição intermediática do cordel, o autor reportou o leitor a reflexões sobre as vozes culturais e literárias que contribuíram na construção do Brasil, tornando visíveis os elementos da cultura europeia, africana e indígena, como já afirmara Cascudo (2006) – e árabe, quando da presença muçulmana em Al-Andalus, península ibérica dos séculos X ao XV. Constituído por uma rede no qual os fios culturais se entrecruzam, se embaraçam e parecem homogêneos, o romance conjugou diversas mídias em sua composição e afirmar ser essa produção apenas um romance moderno, sem analisar a sua composição intermediática, assim como as referências suscitadas por este modo de investigação, restringe e torna indiferenciados os variados materiais de que se compõem o tecido narrativo, a máquina de produção de sentidos do texto, os efeitos múltiplos, diversos, em ebulição, no magma do discurso suassuniano.

Proporcionando reflexões que ultrapassam os limites do campo hermenêutico, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, de certa forma retoma as epígrafes citadas na introdução. Ver, acrescenta-se ao ato de ler, é trabalho, o visto ou lido pode ser e pode não ser aquilo que se vê e/ou lê. A obra propicia esse duplo processar. Se for possível fazer uma alusão, seria olhar através do espelho de Alice, não para entrar em um mundo de ilusão, mas para ver aquilo que não se consegue enxergar em um primeiro plano. Chegar perto e ver, se surpreender com o (in)visível, olhando além, para além daquilo que se costuma olhar.

A obra traz à cena literária discussões há tempos pensadas, no entanto ainda não materializadas em um texto literário. O cinema e o teatro conseguem conjugar diferentes artes dentro de um mesmo cenário. Diversidades culturais interagem nessas produções artísticas, mas conjugar e permitir um diálogo de culturas tidas como antagônicas, artes e não-artes presentes em um texto escrito motivando reflexões sobre o conhecimento lítero-cultural do Brasil são abordagens inéditas dentro de textos ficcionais da Literatura Brasileira. Ler o *Romance de Dom Pantero* a partir dos estudos sobre Intermidialidade promove esse encontro e ressignificações da narrativa com diferentes mídias, além de suscitar investigações das mais variadas quando relações espaço-temporais são tangenciadas pelas produções de presença.

Um dos objetivos desta pesquisa foi de investigar a composição intermediária do cordel como uma das mídias que tecem a narrativa em análise, colocando em discussão a forma como a materialidade dessa literatura e todas as referências produzidas pela leitura palimpséstica dessa arte afetam a construção de sentido da obra. O resultado desse exame foi impactante, pois revelou um apanhado de aspectos intermediários que ampliaram o significado do romance. Conforme afirma Suassuna, a arte popular existe na sociedade brasileira, no entanto, se não for lucrativa, a crítica especializada e mesmo o senso comum não lhe conferem o devido valor. O Brasil é um país continental, o que é válido para uma região precisa ser discutido e adaptado em outra. Cada região pode e deve buscar na cultura popular elementos para dialogar com a erudita, realizando travessias entre elas. Diante de tudo o que foi demonstrado e refletido tomando como base o cordel, acredita-se que novos estudos podem ser construídos em outras regiões brasileiras. As análises não se limitam ao Nordeste, mas visam nortear, como fez Suassuna, novos horizontes de pesquisa.

Obras produzidas como as de Suassuna revitalizam, revigoram, retomam o cordel e outras artes, como arte literária, cultural e intermediárias e só tendem a aumentar as reflexões proporcionadas aos estudos da Literatura Brasileira, contribuindo para que o cidadão brasileiro expanda sua visão crítica a respeito das manifestações culturais e artísticas que não

são comumente encontradas, ou não investigadas de maneira satisfatória, nos manuais literários. Espera-se que essa pesquisa possa contribuir para ampliar o conhecimento sobre a Literatura de Cordel e do acervo literário de Suassuna. Poucos são os estudos encontrados tanto relacionados ao cordel quanto à produção literária de Suassuna.

As obras do autor, as suas poesias, os seus textos teatrais e seus romances precisam ser investigados e explorados para que possam compor com mais intensidade os estudos literários brasileiros, assim como as investigações relacionadas ao cordel também precisam ser intensificadas. E, dessa forma, possam reivindicar a visibilidade tanto dos poetas populares que (re)configuraram o cordel ibérico a partir da convivência e das trocas de saberes entre diversos povos, quanto da genealogia da Literatura Brasileira que se remete ao fazer lítero-cultural indígena e africano, como revelado no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 2006.
- ALMADA, Daniela Carneiro Libânio de. A estética armorial no ferros-de-marcas na obra de Ariano Suassuna e Manuel Dantas. *Revista Plural Pluriel*, n. 17, 2017. Disponível em <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/131/110>. Acesso em: 19 mar. 2022.
- AMARAL, Firmino Teixeira do. *Romance de Pierre e Magalona*. [S.l.: s.n.], 1957.
- ASSARÉ, Patativa. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- ASSARÉ, Patativa. A realidade da vida. In: ANDRADE, Carlos Henrique Salles; SILVA, Nilson Joaquim da. *Feira de versos: poesia de cordel*. São Paulo: Ática, 2013.
- ATHAÍDE, João Martins de. *O segredo da princesa*. [S.l.: s.n.], 1948.
- ATHAÍDE, João Martins de. *A vida de Cancão de Fogo e seu julgamento*. [S.l.: s.n.], 1951.
- ATHAÍDE, João Martins de. *O interrogatório de Antônio Silvino*. [S.l.: s.n.], 1954.
- ATHAÍDE, João Martins de. *A batalha de Oliveiros*. [S.l.: s.n.], 1976a.
- ATHAÍDE, João Martins de. *A rainha que saiu do mar*. [S.l.: s.n.], 1976b.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- AZEVEDO, Adriana Cordeiro. *Cordel, Lampião e cinema na terra do sol*. Rio de Janeiro: Ferreira Studio, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Contos ao redor da fogueira*. Rio de Janeiro: Rovel, 2014.
- BARROS, Leandro Gomes. *O verdadeiro Romance do herói João de Calais*. [S.l.: s.n.], 2004.
- BARROS, Leandro Gomes. *Peleja de Riachão com o Diabo*. [S.l.: s.n.], 2008.
- BARROS, Leandro Gomes. *O cavalo que defecava dinheiro*. [S.l.: s.n.], 2013.
- BARROS, Leandro Gomes. *O dinheiro ou o enterro do cachorro*. [S.l.: s.n.], 2014.
- BARROS, Leandro Gomes. *O nascimento de Antônio Silvino*. [S.l.: s.n., 20--].

BATISTA, Francisco das Chagas. *Antônio Silvino: vida, morte e julgamento*. [S.l.: s.n.], 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. *Bíblia Sagrada*. 34. ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1982.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares nacionais (PCN)*. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/introdução.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2017.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_20dez_site.pdf. Acesso em: 22 dez. 2017.

BUSATTO, Cléo. *Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa*. 7. ed. Petrópoli, RJ: Vozes, 2011.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral e escrita*. Tradução: Waldemar Ferreira Netto e Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Vicente. *A candidatura de Lampião para Presidente da República*. [S.l.: s.n., 20--].

CARROLL, Lewis. *Alice através do espelho*. Tradução: Pepita de Leão. São Paulo: Martin Claret, 2014.

CARVALHO, Gilmar de. Matrizes da Leitura - a expressão xilográfica. *Revista Leitura - Teoria e Prática*, n. 24, dez. 1994.

CARVALHO, Ana Maria. *Literatura de Cordel: entre versos e rimas sotádicos e sacânicos*. 2010. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005a.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2005b.

CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução: Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CLÜVER, Claus. Inter textos, inter artes, inter media. *Aletria*, jul./dez. 2006. Disponível em <https://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 20 jun 2019.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>. Acesso em: 15 maio 2019.

COSTA, Edil Silva. O contador de histórias tradicionais: velhas e novas formas de narrar. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen. *Contaçãõ de histórias: tradição poéticas e interfaces*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 29-38.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico Nova Fronteira de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CURRAN, Mark. *Literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

CURRAN, Mark. *Jorge Amado e a literatura de cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 2009.

DALCASTAGNÊ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DANTAS, Bárbara. Drôleries: figuras marginais em manuscritos da Baixa Idade Média. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-ES, 8., 2010, Vitória, ES. *Anais... História Política em debate: linguagens, conceitos, ideologias*. Vitória: GM Gráfica e Editora, 2010. Disponível em: <https://www.barbaradantas.com/post/os-caprichos-de-goja>. Acesso em: 23 jan. 2022.

DEBS, Sylvie. *Cinema e cordel: jogo de espelhos*. Fortaleza: Interartes Editora; Lume Filmes, 2014.

DIÉGUES JR., Manuel. Ciclos temáticos na Literatura de Cordel. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso: estudos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 2-151.

DINIZ, Thaís F. Nogueira. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da contemporaneidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xx_QFips7Ow. Acesso em: 20 out. 2019.

FERREIRA, João Melchiádes. *Romance do Pavão Misterioso*. [S.l.: s.n.], 2012.

FIGUEIREDO, Anilda. *Os patronos da Rua do Catro*. [S.l.: s.n., 20--].

- FILHO, Hildeberto Barbosa. *Ariano Suassuna pelas pedras do reino*. Natal: Sebo Vermelho, 2018.
- FIOROTTI, Devair Antonio. *Panton Pia: narrativa oral indígena, registro na terra indígena São Marcos*. Boa Vista: UERR Edições e Wei, 2019. v. 1.
- FIOROTTI, Devair Antonio; MANDAGARÁ, Pedro. Contemporaneidades ameríndias: diante da voz e da letra. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 53, p. 13-21, jan./abr. 2018.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- FRADENBURG, L. O. Aranye. Passar o tempo – A historicidade do romance medieval. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 283-333.
- FRANKLIN, Jeová. *Xilogravura popular na literatura de cordel*. Brasília: LGE, 2007.
- FURTADO, Celso et al. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. n. 10, 2000.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o sentido não consegue transmitir*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- H., Renato. *A moça que virou cabra no sertão do Ceará*. [S.l.: s.n., 20--].
- HELENA, Raimundo Santa. *Bebê Talita e sua mãe: mortas abraçadas neste mundo violento*. [S.l.: s.n.], 1983.
- HATA, Luli. *O cordel: das feiras às galerias*. 1999. 130f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Estudos e Linguagens) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- HELENA, Raimundo Santa. *Bebê Talita e sua mãe: mortas abraçadas neste mundo violento*. [S.l.: s.n.], 1983.
- LAMAS, Dulce Martins. A música na cantoria nordestina. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso: estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 235-268.
- LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Tradução: Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2020.

- LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 17-30, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9650>. Acesso em: 30 maio 2021.
- LIMA, João Ferreira de. *As proezas de João Grilo*. [S.l.: s.n.], 2006.
- LONDRES, Maria José F. *Cordel do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- LUCIENE, Maria. *Lampião e Maria Bonita na história*. [S.l.: s.n.], 2008.
- MÁRSICO, M. A. de V. *Um panorama sobre a evolução histórica da encadernação*. [S.l.]: PLANOR, 2015. Disponível em: http://planorweb.bn.br/documentos/historia_bibliotecas/panorama_evolucao_historica_encadernacao.pdf. Acesso em: 1 jun. 2021. (Curso Biblioteca Nacional).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.
- MARTONI, Alex Sandro. Fausto, de Goethe a Sokurov: tradução de atmosferas como forma de transposição midiática. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3, p. 192-215, 2018.D
- MARTONI, Alex Sandro. Texto, imagem e visualidade na literatura contemporânea brasileira. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 55, n. 1, p. 39-50, jan./mar. 2020.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na República das Letras*. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.
- MATOS, Edilene. A voz do cordel: um diálogo com o mundo. In: NEMER, Sylvia. *Recorte contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 75-80.
- MARCÍLIO, Fernando. *Literatura: a formação do leitor literário*. Rio de Janeiro: Moderna, 2017.
- MEYER, Marylise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- MORETTI, Franco (org). *A cultura do romance*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro: Castilho, 1921.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Angra, 2000.
- NEMER, Sylvia (org.). *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008.

NEWTON JR., Carlos. *O circo da onça malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

NEWTON JR., Carlos. *Ariano Suassuna: almanaque armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

NEWTON JR., Carlos. Dom Pantero e sua Ilumiara. In: SUASSUNA, Ariano. *O romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

NOBRE, Francisco Silva. *Dicionário brasileiro de literatura de cordel*. Academia Brasileira de Literatura de Cordel. 1. ed. Rio de Janeiro: Rovel, 2013.

PACHECO, José. *A festa dos cachorros*. [S.l.: s.n.], 1948.

PACHECO, José. *Princesa Rosamundo*. [S.l.: s.n.], 1976.

PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular*. Tradução: Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Literatura de Cordel do Brasil e de Portugal: elementos articuladores de cumplicidades e conflitos. *Cadernos do CNLF*, v. 15, n. 5, t. 2. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2011. p. 1986-2001.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Interseção entre o domínio literário e o domínio midiático na atualidade. *Linguagem em (Re)vista*, Niterói, ano 8, n. 15-16, p. 102 -113, 2013.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Memórias (não) hegemônicas e interações culturais no cordel do Brasil. *Linguagem em (Re)vista*, Niterói, v. 10, n. 20, jul./dez. 2015.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira. *Intermedialidade e estudos interarte: desafios da contemporaneidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-46.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RESENDE, José Camelo de Melo. *Os três cavalos encantados e três irmãos camponeses*. [S.l.: s.n.], 1950.

RESENDE, José Camelo de Melo. *A princesa Adalgisa e o pintor Haroldo de Vilanaz*. [S.l.: s.n.], 1975.

RIBAS, Maria Cristina C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU: Revista de Comunicação da PUC-Rio*, v. 14, n. 28, p. 117-128, jan./jun. 2014.

RIBAS, Maria Cristina C., GUIMARÃES, Gláucia. Literatura infantil na sociedade multimidiática. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 47, p. 185-202, jan./jun. 2016.

RIBAS, Maria Cristina C. Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midiática. *ANAIS DA ABRALIC*, 2007, p. 2878-2885.

Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522196085.pdf. Acesso em: 16 nov. 2020.

RIBAS, M. C.; DA SILVA MALAFAIA, R. Literatura de Cordel e Educação: um mosaico interartístico. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], v. 11, n. 21, p. 61-89, 2021. DOI: 10.35699/2237-5864.2021.20633. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20633>. Acesso em: 31 mar. 2022.

RIBAS, Maria Cristina C.; AMARAL, Sérgio da Fonseca. *Interconexões: mídias, saberes e linguagens*. Rio de Janeiro: Abralic, 2018.

RODRIGUES, Daniela Carneiro Libânio. *A arte segundo Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial*. 2015. 114f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

RODRIGUES, Marcelino. Diálogos afro-diaspóricos na obra de Aryson Heráclito. *Revista DeSlimites – Revista de Linguagens do Colégio Pedro II*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 36-43, 2020. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/deslimites/article/view/2882>. Acesso em: 30 mar. 2022.

ROIPHE, Alberto. Gênero verbo-visual. In: FERNANDEZ, Marcela Afonso (org.). *Gêneros textuais: teoria e prática nos anos iniciais do ensino fundamental*. Rio de Janeiro: Rovel, 2011.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular*. São Paulo: Unicamp, 2009.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. *História da África e do Brasil Afrodescendente*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

SLATER, Candace. *A vida no Barbante: a Literatura de Cordel no Brasil*. Tradução: Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Meninos de rua e a chacina da Candelária*. [S.l.: s.n.], 2005.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Entrevista concedida à Biblioteca Florescer*. Rio de Janeiro, 17 jun. 2011.

- SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiá: Paco Editorial, 2016.
- SILVA, Caetano Cosme da. *O assassino da honra ou a louca do jardim*. [S.l.: s.n.], 1927.
- SILVA, José Bernardo. *Os martírios de Genoveva*. [S.l.: s.n.], 1961.
- SILVA, José Bernardo. *Perdidos no deserto*. [S.l.: s.n., 19--].
- SILVA, João José da. *O boiadeiro valente*. [S.l.: s.n., 19--].
- SIMÕES, Esther Suassuna. *A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna*. 2016. 166f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- SOARES, José. *Os milagres da Virgem da Conceição*. [S.l.: s.n., 19--].
- SOARES, José. *A morte do Bispo de Garanhuns, Dom Expedito Lopes*. 2007.
- SUASSUNA, Ariano. Cinema e Sertão, 1970. In: NEWTON JR. Carlos. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 189-195.
- SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- SUASSUNA, Ariano. Entrevista. In: FURTADO, Celso. *et al. Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. n. 10, 2000. p. 23-51.
- SUASSUNA, Ariano. O teatro, o circo e eu, 1977. In: NEWTON JR. Carlos. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 209-212.
- SUASSUNA, Ariano. Nota sobre o Romanceiro Popular do Nordeste. In: SANTIAGO, Silvano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p. 260-282.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance da pedra do reino e o Príncipe do sangue vai-e-volta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- SUASSUNA, Ariano. Uma teoria da arte rupestre. Conferência de abertura do 4º Seminário: *O mundo simbólico na Pré-história do Nordeste*. Universidade federal de Pernambuco. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cliarquologica/article/view/247588> Acesso em 19 de jan. 2020.
- TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TAVARES, Braulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIANA, Arievaldo. *Acorda Cordel na sala de aula*. 2 ed. Ceará: Tupynanquim; Queima-Bucha, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO A – Movimento Armorial: 50 anos

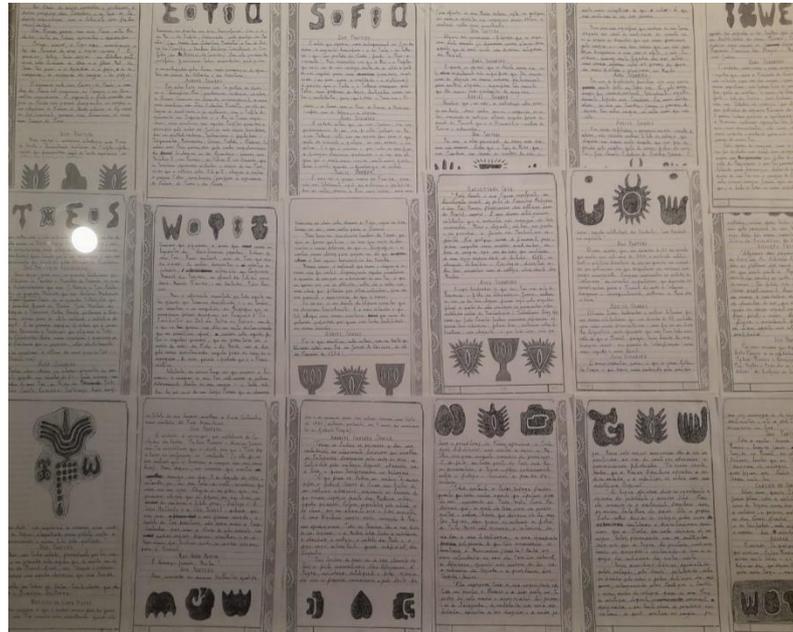


Curadoria: Denise Mattar

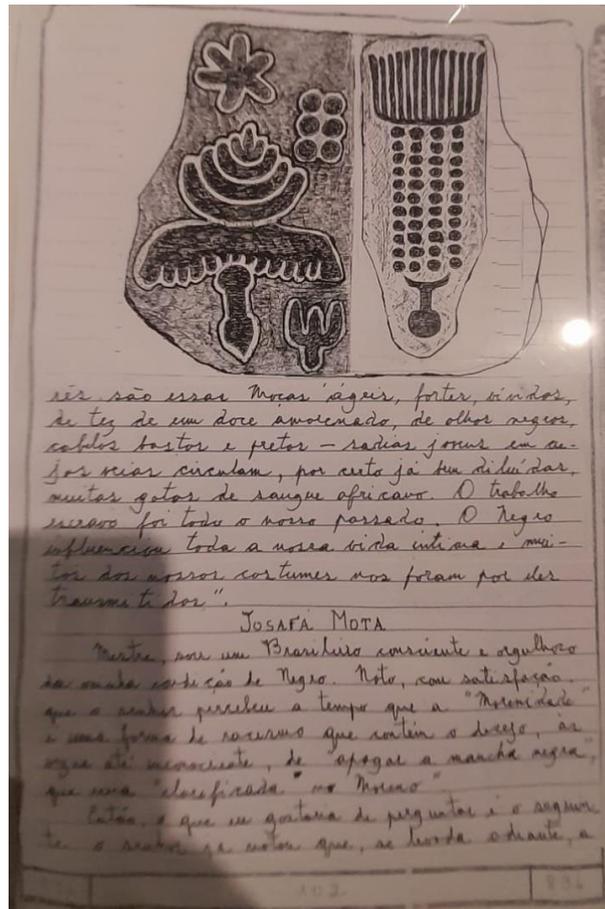
Consultoria: Manuel Dantas Suassuna

30 de março a 27 junho de 2022 – Centro Cultural Banco do Brasil

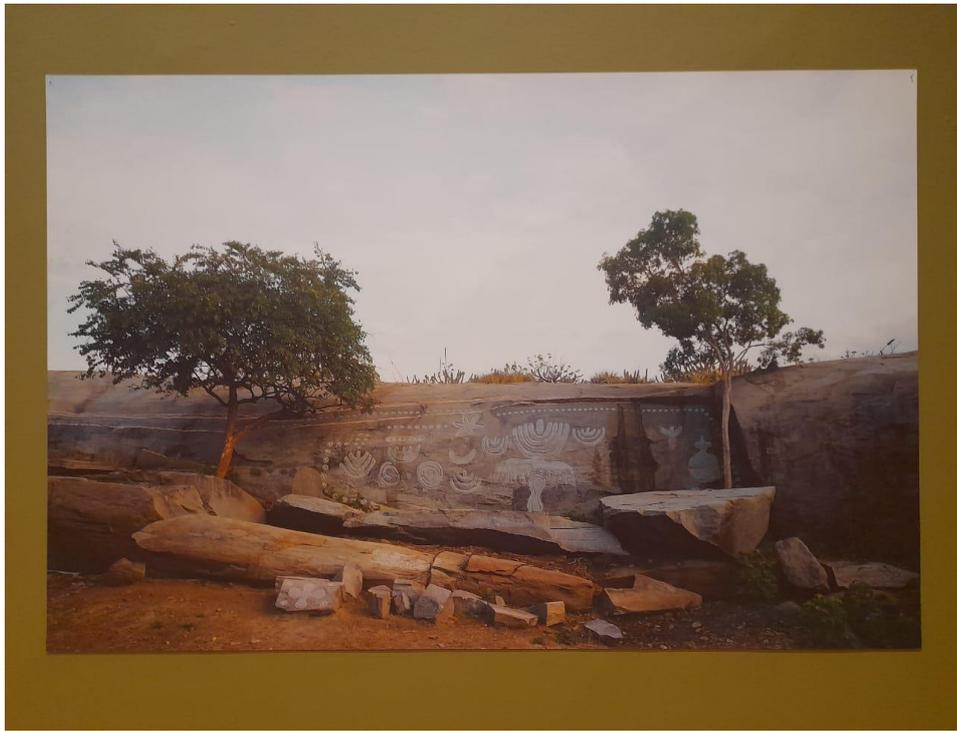
ANEXO B – Manuscritos do romance

Manuscritos do *Romance de Dom Pantero*.

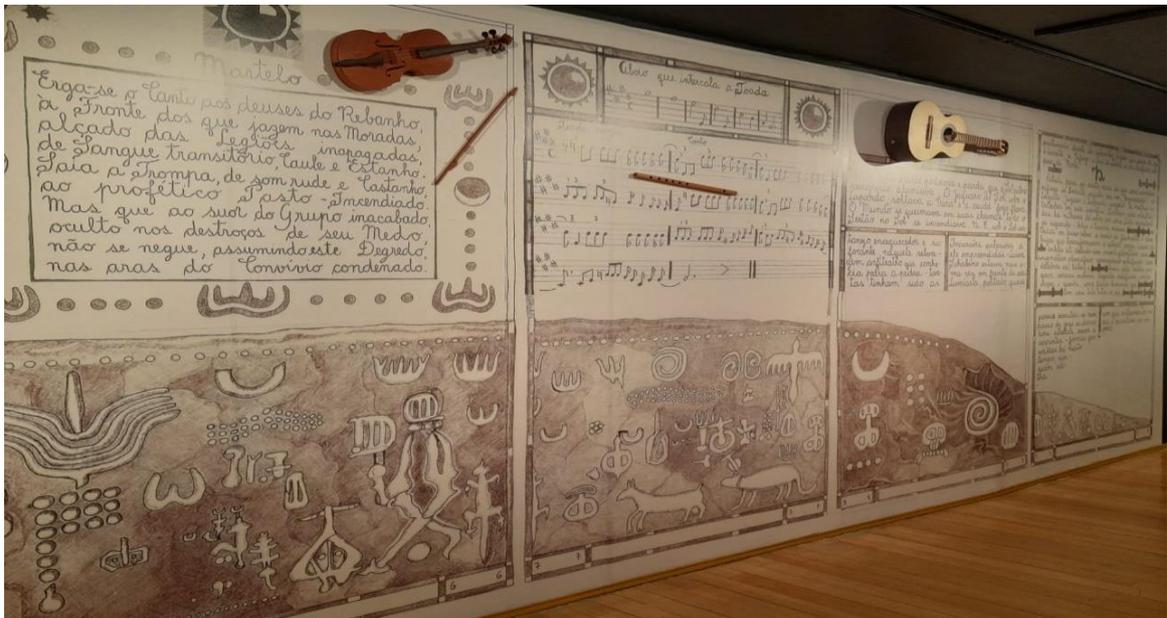
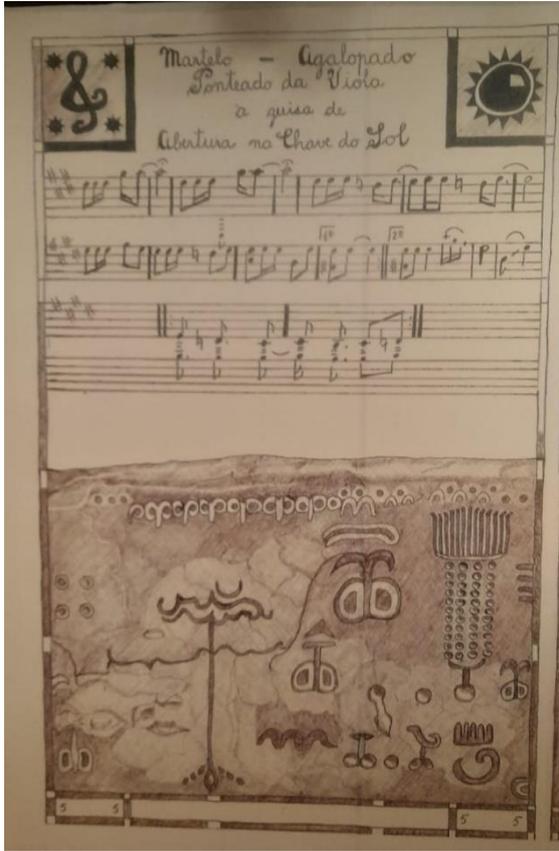
ANEXO C – Manuscrito do romance e seu processo de confecção



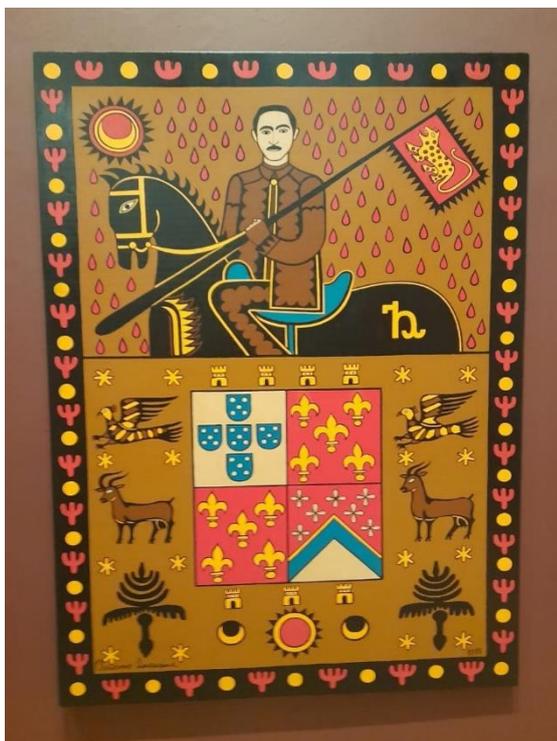
ANEXO D – Construção da Ilumiara Jaúna



ANEXO E – Mural intermidiático: cordel, música e Ilumiara Jaúna



ANEXO F – Pintura de Ariano Suassuna



Sem título
Óleo sobre madeira
Acervo Instituto Ebrasil, PE - 1985