

MEMÓRIA E CULTURA EM ARIANO SUASSUNA

Roberta Fernandes Fajer
Margarete Panerai Araújo



MEMÓRIA E CULTURA EM ARIANO SUASSUNA

Roberta Fernandes Fajer

Sua formação contempla Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais pela Universidade La Salle, Unilasalle (2017), possui especialização em Administração e Planejamento de Turismo pela Fundação de Ensino Superior de Pernambuco - FESP UP (1985) e especialização em Administração em Marketing pela Fundação de Ensino Superior de Pernambuco FESP UP (1986). Graduada em Comunicação Visual pela Universidade Federal de Pernambuco UFP (1983). Tem experiência na área de Administração, com ênfase em Administração de Pessoal.

Margarete Panerai Araújo

Sua formação contempla pós-doutorado em Administração Pública e de Empresas em Políticas e Estratégias pela FGV EBAPE/RJ (2013); e pós-doutorado em Comunicação Social, Cidadania e Região na UESP nas Cátedras UNESCO de Comunicação e Gestão de Cidades (2010). Possui Doutorado em Comunicação Social pela PUCRS (2004); Mestrado em Serviço Social (1999) com bolsa CNPQ; e Especialização em Antropologia Social (1989). Sua graduação com Bacharelado e Licenciatura é em Ciências Sociais pela PUCRS (1987). Participa do Grupo de Pesquisa do CNPQ de Estratégias Regionais; e do grupo Instituições, Ordenamento Territorial e Políticas Públicas para o Desenvolvimento Regional e Observatório das Metrôpoles. No momento é Professora convidada no Mestrado em Desenvolvimento Regional das Faculdades Integradas de Taquara (PPGDR-Faccat) e Professora Visitante do Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGPSI-UCS). Tem experiência nas áreas de Educação, Comunicação Social, Ciências Sociais, Cultura, Economia Criativa, Gestão e Políticas Públicas, Desenvolvimento Regional, e responsabilidade social. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9231-8590>

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

Presidente:
José Quadros dos Santos

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

Reitor:
Evaldo Antonio Kuiava

Vice-Reitor:
Odacir Deonísio Gracioli
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:
Juliano Rodrigues Gimenez
Pró-Reitora Acadêmica:
Nilda Stecanela
Chefe de Gabinete:
Gelson Leonardo Rech
Coordenadora da Educs:
Simone Côrte Real Barbieri

CONSELHO EDITORIAL DA EDUCS

Adir Ubaldo Rech (UCS)
Asdrubal Falavigna (UCS) – presidente
Cleide Calgaro (UCS)
Gelson Leonardo Rech (UCS)
Jayme Paviani (UCS)
Juliano Rodrigues Gimenez (UCS)
Nilda Stecanela (UCS)
Simone Côrte Real Barbieri (UCS)
Terciane Ângela Luchese (UCS)
Vania Elisabete Schneider (UCS)

MEMÓRIA E CULTURA EM ARIANO SUASSUNA

Roberta Fernandes Fajer e Margarete Panerai Araújo



© das autoras.

Revisão: Izabete Polidoro Lima.

Formatação e paginação: Mateus Pasinato Scopel.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

F175m Fajer, Roberta Fernandes
Memória e cultura em Ariano Suassuna [recurso eletrônico] / Roberta
Fernandes Fajer, Margarete Panerai Araújo. – Caxias do Sul, RS : Educs,
2021.

Dados eletrônicos (1 arquivo).

Apresenta bibliografia.

ISBN 978-65-5807-045-0

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Ariano, Suassuna, 1927-2014. 2. Cultura. 3. Escritores brasileiros. I.
Araújo, Margarete Panerai. II. Título.

CDU 2. ed.: 929:82SUASSUNA

Índice para o catálogo sistemático:

- | | |
|--------------------------------|----------------|
| 1. Ariano, Suassuna, 1927-2014 | 929:82SUASSUNA |
| 2. Cultura | 008 |
| 3. Escritores brasileiros | 82-051 |

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Ana Guimarães Pereira – CRB 10/1460



Direitos reservados à:



EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do
Sul – RS – Brasil
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972– Caxias do Sul – RS – Brasil
Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197
Home Page: www.ucs.br – E-mail: educs@ucs.br

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 ARIANO SUASSUNA: MEMÓRIA E CULTURA.....	10
1.1 Histórico parcial de Ariano Suassuna.....	10
1.2 Memória.....	14
1.2.1 Memória cultural: outra tradução.....	25
1.3 Cultura.....	31
1.3.1 Cultura erudita, cultura popular e cultura de massa ..	38
1.3.2 Uma teoria para os fenômenos culturais.....	42
1.3 Relações conceituais: indústria cultural e indústria criativa	52
1.4 Cultura e indústria cultural no Brasil.....	58
2 O CAMINHO DA PESQUISA REALIZADA	68
2.1 Classificação da pesquisa.....	68
2.2 Coleta de dados.....	69
2.3 A hermenêutica de profundidade	77
3 INTERPRETAÇÃO E REINTERPRETAÇÃO DAS MEMÓRIAS	81

3.1 Os entrevistados nesta pesquisa.....	81
3.2 Sumarização das categorias	82
3.3 Categoria 1: memória	83
3.3.1 Subcategoria: carreira e obra.....	94
3.3.2 Subcategoria: influências	104
3.3.3 Subcategoria: produtos culturais.....	108
3.4 Categoria 2: cultura	118
3.4.1 Defesa da cultura nacional – Movimento Armorial... 119	
<i>O Movimento Armorial</i>	121
3.4.3 Indústrias cultural e criativa: opinião e relação	143
<i>A obra do escritor chega à televisão</i>	151
<i>Adaptação de A Pedra do Reino: um capítulo à parte</i>	155
<i>Além da criatura o criador: Ariano chega à televisão</i>	168
FINAL DO PERCURSO	180
REFERÊNCIAS	184

Introdução

Às vezes acontecem situações na vida que fogem do controle de qualquer pessoa. E foi a partir de uma dessas situações, que um projeto de pesquisa de mestrado deu origem a este livro. Unir um acontecimento adverso à memória de um tempo feliz despertou um conhecimento adormecido e aguçou uma curiosidade produtiva.

Ariano Suassuna, considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros – além de romancista, poeta, artista plástico e professor –, tomou como missão de vida defender a cultura brasileira. Extremamente culto e conhecedor das culturas de diversos lugares do mundo, usou esse conhecimento para melhor compreender a cultura de seu país e como influência em suas obras. Embora seus textos sejam ambientados na Região Nordeste do Brasil e ele trate mais de temas relativos ao Sertão nordestino, seu interesse sempre foi a defesa e a propagação da cultura de todo o Brasil.

Considerado radical por muitos, devido às posições que assumia em relação ao tema cultura, foi muito cuidadoso com sua obra, principalmente no que se refere às adaptações da mesma. Suas peças foram levadas ao teatro por muitas companhias do Brasil e de outros países. Mas, quando procurado pelo cinema e pela televisão, interessados em adaptar seus textos, a conversa não foi fácil. Apesar de suas obras já terem sido traduzidas em muitos países, ele não aceitava a forma como as indústrias cultural e criativa trabalhavam.

A cultura brasileira, tão diversificada e tão rica, por vezes tem sofrido influências que contribuem para sua descaracterização. Neste sentido, abordar um trabalho desenvolvido em sua defesa – como o é do poeta, dramaturgo, romancista e professor Suassuna –, mais do que uma obrigação, é um deleite, principalmente para quem teve a honra e o prazer de conhecer esse mestre da cultura nordestina e brasileira, e de ser sua aluna na disciplina de Estética, na Universidade Federal de Pernambuco, no início dos anos 1980.

Se esse trabalho de toda uma vida difundindo cultura ficasse restrito ao seu principal suporte – os livros –, não alcançaria

boa parte do público a quem encantou, já que os livros não estão nem econômica nem intelectualmente ao alcance de muitos em nosso País. Então, aos poucos, ocorreu a aproximação com esses fenômenos a que chamam de indústrias cultural e criativa. Foi através dessas indústrias – como o cinema, a televisão e a internet –, que os produtos da obra de Suassuna ultrapassaram a barreira do preconceito regional e levaram muitos, além fronteiras do Nordeste, o universo do Sertão.

Este estudo foi constituído a partir das categorias memória e cultura.

O objetivo geral do livro é compreender, por meio das narrativas de memória social, como se deu a relação de Suassuna e de sua obra com a cultura e as indústrias cultural e criativa. Este objetivo geral se desdobra em três objetivos específicos: descrever as memórias coletivas, a partir das narrativas sobre os produtos e os conjuntos de lembranças culturais construídas de Suassuna; descrever os desdobramentos e implicações das memórias narradas sobre as aulas-espetáculo para a propagação da cultura brasileira; analisar a transposição das obras de Suassuna em produtos para as indústrias cultural e criativa, que colaboram no entendimento da obra.

Cultura é um tema sempre atual. Um pesquisador sempre encontrará nela uma fonte inesgotável de pesquisa. E, junto com ela, virá a memória, que é também outra fonte de infinitas possibilidades. Os assuntos que elas englobam nunca terão sido pesquisados à exaustão. Sempre haverá um viés diferente a abordar. Mesmo que a primeira vista pareça não haver espaço, ou pertinência, para novas pesquisas em determinados campos, não se deve deixar impressionar, principalmente, se o tema for caro o suficiente para quem o pesquisa.

Há temas que acompanham a vida de algumas pessoas sem que elas percebam. Elas traçam caminhos diversos, mas eles estão sempre seguindo em uma linha paralela, como que não querendo ser esquecidos. Até que, quando menos se espera, as linhas se cruzam, e o que antes estava latente surge como caminho alternativo. E essa alternativa passa a ser “a” escolha.

Convém lembrar, que esta pesquisa aconteceu como resultado de uma dissertação de mestrado em que uma das pesquisadoras é pernambucana e tem grande apreço pela cultura de seu estado e de sua região, e a outra pesquisadora orientou o estudo, e, da mesma forma, desenvolveu grande interesse na pesquisa e na consolidação desta obra. E para ambas foi uma satisfação transformar um caminho antes paralelo no mais interessante dos caminhos a seguir.

Mas, nem só de interesses pessoais se faz uma pesquisa. É preciso que ela, de fato, tenha importância para a academia. Suassuna tem despertado o interesse de estudiosos das áreas de literatura, teatro e cultura de modo geral, há muito tempo. Sua obra, traduzida em muitos idiomas, tem sido pesquisada dentro e fora do Brasil.

Contribuir para o estudo e a divulgação de obra com tamanha importância, no universo da cultura, sem dúvida, é um desafio. Levar ao público mais informações sobre o trabalho de Suassuna também é uma forma de despertar o interesse por sua extensa obra naqueles que só a conhecem por meio de seus produtos nas indústrias cultural e criativa. E, talvez, por meio desse interesse, também fazer crescer o interesse das indústrias cultural e criativa por mais títulos dessa vasta obra – um círculo virtuoso a difundir cultura!

A partir dos textos e das memórias sobre o escritor, busca-se apresentar como se deu sua relação com a cultura de modo geral e, dentro deste tema, com as indústrias cultural e criativa. A fim de alcançar os objetivos propostos, este livro está dividido em cinco capítulos, como se apresenta a seguir. No primeiro capítulo está esta introdução. No segundo capítulo, apresenta-se um histórico parcial de Suassuna. O terceiro capítulo trata do referencial teórico em suas duas categorias: memória e cultura. No quarto capítulo, encontra-se a metodologia da pesquisa realizada e o tratamento dos dados. No quinto capítulo, são feitas as análises das entrevistas e dos textos pesquisados. E, por último, o final do percurso. Deseja-se uma ótima leitura a todos!

As autoras

I ARIANO SUASSUNA: MEMÓRIA E CULTURA

Neste item, apresenta-se a base teórica que dá sustentação a esta pesquisa. No intuito de estudar a relação do escritor Ariano Suassuna com a cultura, as categorias teóricas aqui expostas são Memória e Cultura – que se desdobram de modo a amparar as questões relativas à carreira e à obra do escritor, ao seu trabalho na defesa e na propagação da cultura, bem como sua relação com as indústrias cultural e criativa.

1.1 Histórico parcial de Ariano Suassuna

Embora muitos se refiram a ele como um ilustre pernambucano, Suassuna nasceu na Paraíba, na cidade da Parahyba – hoje João Pessoa. E sempre se disse um sertanejo, pois, além de seu amor pelo sertão, tanto a família de seu pai como a de sua mãe eram sertanejas. Ele disse ter nascido no Litoral por um acaso. Este acaso foi o fato de seu pai ser governador da Paraíba – ou, como se dizia na época, “Presidente da Paraíba do Norte” –, quando de seu nascimento.

Penúltimo a nascer numa família de nove filhos, Suassuna conviveu por pouco tempo com seu pai, que foi assassinado quando ele tinha três anos. Essa ausência do pai viria a marcar fortemente sua vida e sua obra, que não foi convencional, assim como não o foi sua trajetória. Seu interesse pela arte começou ainda quando estudante, na época de colégio. Inicialmente, foram a música erudita e a pintura que lhe chamaram a atenção. Ele dizia já ter feito de tudo na vida, até ter sido advogado. Em relação a isto, costumava dizer que tinha entrado para o curso de direito por não ter jeito para nada.

No meu tempo não havia essas opções que tem hoje não. No meu tempo só tinha três opções: Medicina, Direito e Engenharia. Quem era bom em conta de somar, ia ser engenheiro; não é o meu caso, eu faço uma conta de somar quatro vezes, dá quatro resultados errados,

cada um diferente do outro. Quem gostava de abrir barriga de lagartixa de manhã, ia ser médico; não gosto. E quem não dava para nada, ia fazer Direito; foi o meu caso (SUASSUNA, 1975, s.p.).

E ele somente graduou-se em Direito porque, como costumava dizer, juntou-se a um bando de loucos que, como ele também, não dava para nada. Esses “loucos” a que ele se referia eram estudantes que se interessavam não só pelo Direito, mas por humanidades. Eram poetas, pintores, escritores e atores. Entre eles estavam Hermilo Borba Filho e Laurênio de Melo, com quem ele fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco, tendo o primeiro como líder. Foi por meio de Hermilo que Suassuna conheceu o teatro de Federico Garcia Lorca, que se baseava no romanceiro popular espanhol, e que lhe serviu de inspiração para fazer teatro com elementos de sua região (NEWTON JÚNIOR, 2014).

Como estudioso da cultura, Suassuna também foi o principal idealizador do Movimento Armorial, no início da década de 70 (século XX). Esse Movimento tinha aspectos do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), do Gráfico Amador e do Teatro Popular do Nordeste, outros movimentos dos quais Suassuna participou. Perguntado em uma entrevista sobre o significado e os objetivos daquele movimento, ele respondeu:

O Movimento Armorial foi criado com o objetivo de buscar uma arte brasileira erudita fundamentada nas raízes populares da nossa cultura. E para, através dessa arte, lutar contra o processo de descaracterização e de vulgarização da cultura brasileira (SUASSUNA, 2009, s. p.).

Essa arte brasileira erudita que o Movimento buscava – a Arte Armorial – ele definia assim:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano

que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados (SUASSUNA, 1975, s. p.).

Esse Movimento também buscava as origens ibéricas, mouras, medievais e renascentistas da cultura popular de nosso País. Uniram-se a ele outros nomes de destaque na cultura nordestina, como Antonio Madureira, Francisco Brennand, Raimundo Carrero, Gilvan Samico e Géber Accioly, entre outros, com o mesmo intento.

Vinculado ao Movimento, surgiu o Quinteto Armorial, que era um grupo de música de câmara erudita brasileira, com base no popular. Ele fazia uma ligação entre canções do folclore medieval e do estilo popular nordestino. O grupo tinha seis integrantes; eles tocavam pífano, violão, zabumba, rabeca, viola caipira, violino, flauta transversa e viola. Dentre seus integrantes estavam Antônio Madureira e Antônio Nóbrega. Este último, após o grupo ter-se desfeito, fez carreira solo com um trabalho que muito se aproxima ao armorial. Antônio Madureira mais tarde fez novo trabalho com Suassuna. Ele participava das aulas-espetáculo com as quais Suassuna encantou plateias pelo Brasil afora.

As aulas-espetáculo surgiram oficialmente quando Suassuna era secretário de Cultura de Pernambuco, de 1995 a 1998, no terceiro governo de Miguel Arraes naquele estado. Nessas aulas, eram usados instrumentos como a rabeca e a viola, fruto da pesquisa de Suassuna e Antonio Madureira para a valorização dos instrumentos musicais populares. Esse foi o surgimento oficial. Em verdade, as aulas de Suassuna sempre foram espetáculos, eram sempre concorridas, até por quem não era seu aluno. E, segundo os estudiosos de sua obra, sua metodologia era influenciada por Paulo Freire de quem era amigo. Ele, de fato, encantava os alunos. Para quem não o conhecia, suas aulas-espetáculo podiam parecer, à primeira vista, apenas mais uma apresentação de um contador de “causos”. De fato, ele gostava de contar fatos que viveu e histórias que conhecia. Mas cada uma dessas aulas tinha um título relativo a um tema, sobre o qual ele discorria de maneira séria, porém acessível a todos. Alguns desses títulos

foram: “Raízes populares da cultura brasileira”, “Celebração das culturas dos sertões”, “Ecos dos sertões de Canudos” e “Ariano Suassuna – Arte como missão”.

Ariano falava que ele não criava nada, que quem criava era o povo; ele apenas transformava tudo aquilo em histórias. Chegou mesmo a dizer que algumas de suas obras haviam sido inspiradas em folhetos de cordel. É o caso de sua primeira peça de teatro – “Uma Mulher Vestida de Sol”, inspirada no romanceiro popular nordestino, e do “Auto da Compadecida”, que recria textos de cordel. Sendo esta última também influenciada por gêneros de literatura medievais, principalmente por Calderón de La Barca. Mas, como aponta Guilherme Lima (2014), o que Suassuna queria evidenciar na sua obra “era a busca pela identidade nacional brasileira, a valorização da cultura nacional e toda sua rica diversidade”. Além destes elementos, sua obra continha uma forte crítica social. E ele, nem sempre, era bem interpretado. Mas isto não o preocupava, porque estava convicto de suas ideias. Uma de suas frases mais conhecidas é: “Eu divido a humanidade em duas partes: de um lado os que gostam de mim e concordam comigo, e do outro os equivocados”. Certamente, ele não era assim tão irredutível quanto suas ideias; apenas queria deixar claro que não seria fácil demovê-lo de suas convicções.

E foi assim, espalhando cultura por onde ia, que Suassuna levou a vida. Sua última aula-espetáculo foi realizada no dia 18 de julho de 2014, durante o 24^o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), cidade do Agreste de Pernambuco. E, no dia 23 do mesmo mês, a Onça Caetana – como ele chamava a morte – o levou.

Cumpriu sua sentença. Encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre (SUASSUNA, 1975, p. 133).

Mas ele não se calou, ainda assim seu trabalho tem profundas raízes, e os produtos de sua obra, com a união às indústrias cultural e criativa, continuarão semeando cultura pelos quatro

cantos do mundo, embora ele próprio nunca tenha saído do Brasil. Suas obras já foram traduzidas para mais de seis idiomas. Exemplificamos com sua peça *Auto da Compadecida*, que foi encenada em países, tais como: Portugal, Alemanha, Estados Unidos, Finlândia, México, Grécia, Espanha, Holanda, Israel, Polônia, França, Suíça, antiga Tchecoslováquia, além dos países da América do Sul. E, também, foi editada nesses e em outros países, além de ter sido levada para o cinema em três versões: em 1969, em 1987 e em 2000, e para a televisão em 1999, sob a forma de uma microssérie (SUASSUNA *apud* NEWTON JÚNIOR, 2014). E esta não foi sua única obra a ser adaptada pela televisão; outras quatro seguiram pelo mesmo caminho: *Uma mulher vestida de sol*, *Farsa da boa preguiça*, *O santo e a porca* e *A Pedra do Reino*. Há ainda suas aulas-espetáculo, que continuarão informando e divertindo pessoas que se valem dos recursos de mídia existentes, para continuar a assisti-las incansavelmente, como se cada vez fosse a primeira. E ele continuará a missão que tomou para si.

Como diria Chicó, um de seus personagens mais conhecidos:

– Não sei, só sei que foi assim!

1.2 Memória

Como ponto de partida para esta abordagem, tomou-se o conceito de memória. Ao procurarmos seu significado, em um dicionário como o Miniaurélio, por exemplo, vamos encontrar “1. Faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos. 2. Lembrança, reminiscência. 3. Dissertar sobre assunto científico, literário ou artístico [...]” (FERREIRA, 2008, p. 547). Entretanto, a memória é muito mais que isto. É um tema a ser estudado de forma multidisciplinar, pois pode ser abordado de várias formas, dependendo de quem ou de que área a estiver trabalhando. Ou, ainda, de acordo com Gondar (2005, p. 13), de modo transdisciplinar, pois “[...] é produzido no entrecruzamento ou nos atravessamentos entre diferentes campos do saber”.

Para Maurice Halbwachs – sociólogo francês – ela está

relacionada à identidade, individual ou coletiva. O primeiro capítulo da principal obra desse discípulo de Émile Durkheim – *A memória coletiva* – recebeu o título “Memória Individual e Memória Coletiva”. O texto mostra estas memórias totalmente dependentes entre si, sendo praticamente impossível apresentá-las separadamente. Ele apresenta uma memória individual que sempre toma por base uma memória coletiva. Para ele, nunca estamos sós. Levamos conosco outras pessoas/grupos em nossos pensamentos. E essas pessoas/grupos têm as lembranças em comum conosco, ainda que elas não estejam materialmente presentes para confirmar ou recordar uma lembrança. Ou seja, nossas lembranças são sempre coletivas, pois quando vemos ou vivemos algo, fazemo-lo auxiliados pelas lentes da evocação de fatos/memórias em que outras pessoas estão envolvidas.

Halbwachs (2006, p. 32) defende que “[...] temos de trazer uma espécie de semente da rememoração a este conjunto de testemunhos exteriores a nós para que ele vire uma consistente massa de lembranças [...]”. E argumenta que, se não restar em nosso espírito algum vestígio do fato que tentamos lembrar, de nada nos adiantarão as memórias dos outros. É necessário que mantenhamos o hábito e o poder de pensar do grupo, para valeremo-nos das lembranças desse grupo. Significa dizer que, quando utilizamos o testemunho de outras pessoas, para nos auxiliar na lembrança de fatos ou objetos de nosso passado, temos que ter um mínimo que seja de lembrança sobre o que estamos tentando recordar, para juntar ao que os outros nos dizem àquele respeito. Ou, por mais fidedignas que sejam as informações, não serão nossas lembranças.

A teoria de Halbwachs (2006, p. 32) aponta que nem todas as nossas lembranças são explicadas pela memória coletiva, ou ainda, que “[...] a evocação de qualquer lembrança [...]” possa ser explicada por ela. Não seria possível provar que, “embaixo” dessas ideias e imagens de nosso entorno e que influenciam nossa memória, não haja uma lembrança individual. Se fosse possível ter certeza de isso acontecer ao menos uma vez, seria possível suscitar que ocorresse sempre, mostrando-nos que toda lembrança seria embasada por algo proveniente unicamente da consciência do indivíduo. Seria uma parte da lembrança genuína,

necessária à reconstituição do nosso passado, sem confundi-lo com o de outras pessoas. A isto o autor chama de intuição sensível.

Ele também apresenta uma situação pela qual todas as pessoas passam em alguns momentos de sua vida. Aquelas em que se pensa ou expressa algo, que já foi dito por outra pessoa anteriormente, acreditando fortemente tratar-se de ideia própria. Segundo ele, isto ocorre por se estar de tal modo entrosado com o grupo, ao qual se pertence, que se confundem os pensamentos próprios com as ideias do grupo que se tomou como inspiração. É deste modo que, quando algumas vezes acredita-se que se está pensando ou sentindo algo próprio, na verdade está-se apenas sob a influência da sociedade na qual se está inserido, sem que se perceba.

Sobre as lembranças do passado, Halbwachs diz que os fatos que temos mais facilidade em lembrar são justamente os que também são mais facilmente lembrados pelos outros. E isto ocorre pelo fato de podermos “aproveitar” dessa memória dos outros para nos lembrar deles sempre que quisermos. Já as lembranças que são somente nossas, que só a nós estão relacionadas, são as que mais temos dificuldade em lembrar, pois só nós conseguimos identificá-las.

Outra forma de ver a memória por Halbwachs são os quadros de memória, os quadros sociais que formam a memória, os quais tiveram origem nos estudos de Durkheim. Esses quadros fazem referência à interação das pessoas com a sociedade em que estão inseridas. Pois a memória está sempre ligada a um grupo, por mais que pareça particular. A memória individual é ainda apresentada por ele como “um ponto de vista da memória coletiva”, já que são os indivíduos que têm as lembranças, na condição de integrantes do grupo. A memória coletiva, sendo composta por várias memórias individuais, mudaria de acordo com o lugar ocupado pelos membros do grupo e pelas relações que ele tem com outros ambientes.

Halbwachs sofreu duras críticas, inclusive de dois de seus contemporâneos na Universidade de Strasbourg: Marc Bloch e Charles Blondel. Uma das críticas de Bloch – um dos fundadores da *Escola dos Annales* – refere-se à oposição entre memória e

história considerada por Halbwachs. Ele também afirma que a memória individual e a memória coletiva não guardam uma cópia do passado, mas a sua reconstrução a partir do presente. Já Blondel questiona os quadros sociais da memória, ao discordar da necessidade do apoio dos mesmos em todas as lembranças. Para ele a memória individual poderia existir independentemente da memória coletiva (SANTOS, 2003).

Além da forma como a memória individual e a memória coletiva são apresentadas por Halbwachs, existem conceitos de outros autores que tomam bases distintas. Pollak, por exemplo, associou a memória à identidade, ao sentimento de pertencimento a um grupo:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. [...] *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 204, grifo do autor).

Portelli (*apud* WEBER; PEREIRA, 2010), contrariando as ideias de Halbwachs, apontou que quem elabora a memória e quem lembra são as pessoas, e não os grupos. De modo que, apesar da memória ser “um fenômeno social que pode ser compartilhado”, ela só se realiza individualmente. Do contrário, seria necessário não mais que uma testemunha para toda uma cultura. Posição semelhante é a de Guérios (*apud* WEBER; PEREIRA, 2010) que vê em Halbwachs o mesmo problema que há para ele na teoria de Durkheim: acreditar numa “consciência coletiva, exterior e superior aos indivíduos”. Assim como Portelli, ele entende que a memória é uma “faculdade individual”, uma faculdade humana inerente ao indivíduo. Se usada para o coletivo, a memória

remeteria a algo estável e imutável. Diferentemente do encontrado por ele em sua pesquisa, em que pôde perceber as mudanças sofridas pelas memórias ao serem contadas e recontadas por diferentes indivíduos, com o passar do tempo. Demonstra que, mesmo pertencendo a um mesmo grupo, as lembranças certamente se diferenciarão devido às vivências anteriores e à posição social ocupada pelos indivíduos nos grupos (WEBER; PEREIRA, 2010).

Para Le Goff (1990 *apud* GONDAR, 2008), o conceito de memória apontaria primeiramente a um ato individual e psicológico, pelo qual seria possível atualizar impressões ou imagens do passado. Como historiador, Le Goff considerava o estudo da memória social imprescindível, ao se tratar de questões relativas ao tempo e à História. Ele estudou a memória através dos tempos, e um aspecto que destacava era o efeito das lutas por poder sobre a memória coletiva. Ele considerava, ainda, que a expressão *memória coletiva* devia ser usada em relação aos povos de cultura oral, e *memória social* em relação aos povos que já utilizavam a escrita.

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. [...] No estudo histórico da memória histórica é necessário dar uma importância especial às diferenças entre sociedades de memória essencialmente oral e sociedades de memória essencialmente escrita como também às fases de transição da oralidade à escrita, a que Jack Goody chama “a domesticação do pensamento selvagem” (LE GOFF, 1990, p. 368).

Segundo ele, existe uma diferença entre a cultura dos homens com e sem escrita, embora elas não sejam totalmente divergentes. Nos povos sem escrita, vê-se firmada a memória coletiva, inicialmente, como base histórica dos “mitos de origem”, ou seja, das etnias e das famílias. Nesses grupos existem pessoas responsáveis pela memória e história e também pela união da sociedade.

Nestas sociedades sem escrita há especialistas da memória, homens-memória: “genealogistas”, guardiões dos códices reais, historiadores da corte, “tradicionalistas”, dos quais Balandier [1974, p. 207] diz que são “a memória da sociedade” e que são simultaneamente os depositários da história “objetivo” e da história “ideológica”, para retomar o vocabulário de Nadel. Mas também “chefes de família idosos, “na humanidade tradicional, o importantíssimo papel de manter a coesão do grupo” [1964- 65, p. 66] (LE GOFF, 1990, p. 371).

Le Goff (1990) chama a atenção para o fato de, nessas sociedades, a memória, que se transmite pela aprendizagem, não ser repetida exatamente com as mesmas palavras, ou “palavra por palavra”. Além da dificuldade para que isto ocorra, seus membros não julgam o fato necessário. Nestes grupos, a memória é mais livre e criativa, e prioriza a dimensão narrativa e a história cronológica dos fatos. Narrar seria o mesmo que “[...] dar a conhecer, fixar na memória dos outros (contemporâneos do narrador e leitores futuros) factos do passado e do presente que se ignoram ou que se querem reavivar” (PAOLINELLI, 2010, p. 197). A partir do surgimento da escrita, a memória coletiva passou por significativas mudanças. Duas novas formas de memória passam a ser utilizadas ao mesmo tempo. Numa, sob a forma de inscrição, são usados monumentos para comemorar fatos “memoráveis” e, noutra, os documentos são escritos em suportes próprios para isto. A mudança da oralidade para a escrita atingiu a memória coletiva, exigindo mais do que o conhecimento de uma nova técnica, mas uma “nova aptidão intelectual” (LE GOFF, 1990, p. 371). Essa mudança na atividade intelectual, trazida pela “memória artificial” escrita, vai além de necessidades relativas à memorização de números e do desenvolvimento do comércio.

É necessário ir mais longe e relacionar esta expansão das *listas* com a instalação do poder monárquico. A memorização pelo inventário, pela lista hierarquizada não é unicamente uma atividade nova de organização

do saber, mas um aspecto da organização de um poder novo (LE GOFF, 1990, p. 371, grifo do autor).

Na Idade Média – época sobre a qual Le Goff se debruça mais intensamente –, o Cristianismo cresceu como religião e como ideologia ao mesmo tempo, fato que interfere diretamente na memória. As principais mudanças ocorridas foram a cristianização da memória e da mnemotecnia, a divisão da memória coletiva em uma memória litúrgica e uma memória laica, o crescimento da memória dos mortos e o surgimento dos tratados de memória, ou *artes memoriais*.

Outro aspecto interessante na Idade Média foi a valorização dada aos velhos, que eram vistos como homens-memória, úteis e de prestígio. Nesse período, na literatura, a escrita seguiu acompanhada da oralidade durante muito tempo, e tem a memória como parte de sua constituição. Naquela época, o escrito crescia ao lado do oral. As duas formas estavam em proporções praticamente iguais, ao menos entre os autores de obras literárias e os clérigos; usava-se mais o escrito como apoio ao oral.

Seguimos, com Le Goff, o curso da História, até chegarmos às suas conclusões:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista é, também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo, oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 1990, p. 410, grifo do autor).

Ele, igualmente, demonstra preocupação com o controle sobre a memória, pois “cabe, com efeito, aos profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas,

sociólogos, fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica” (LE GOFF, 1990, p. 411). E segue, reafirmando seu papel: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (LE GOFF, 1990, p. 411). O autor conclui que é preciso usar a memória coletiva como forma de libertação dos homens, e não para sua servidão.

O antropólogo Joël Candau (2012) referência nos estudos sobre memória e identidade e sobre as relações entre memória individual e memória coletiva, aborda a memória diferenciando-a em três níveis: a protomemória, ou memória de baixo nível; a memória de lembranças, ou de evocação, a que também chama de memória de alto nível, e a metamemória.

Nessa classificação ele define assim os três níveis:

- a *protomemória* ocorre de forma inconsciente, é a que está nos gestos e na fala, como aprendizagens da infância, sobre a qual não se pensa antes de agir; é uma memória repetitiva ou memória-hábito;
- a *memória de lembranças*, ou memória propriamente dita, ocorre de maneira deliberada ou involuntária; chamada de “autobiográfica” ou “enciclopédica”, possui dimensões como saberes, sentimentos, crenças e sensações; pode se valer de suportes de memória e também se compõe de esquecimentos;
- a *metamemória*, que está ligada à construção da identidade, representa as próprias memórias e o que se sabe sobre elas, ou como o indivíduo as enxerga e como se relaciona com o próprio passado.

Mas Candau (2012) adverte que essa taxonomia proposta por ele só está adequada à memória individual. Das três denominações, apenas a metamemória pode ser, de certo modo, aceita em relação à memória coletiva. E aí deve ser entendida como uma memória, definida pelos membros de um grupo, e a ser compartilhada como lembrança de todos, conforme ele explica:

De fato, em sua acepção corrente, a expressão “memória coletiva” é uma *representação*, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo. Essa metamemória não tem o mesmo estatuto que a metamemória aplicada à memória individual: nesse caso é um enunciado relativo a uma *denominação* – “memória” – vinculada ao que designa – uma faculdade atestada – “como a etiqueta em relação à garrafa”, enquanto no que se refere ao coletivo é um enunciado relativo a uma *descrição* de um compartilhamento hipotético de lembranças. Podemos encontrar na imprensa, ou ainda na literatura de valorização do patrimônio, inúmeros exemplos desses enunciados evocando a “memória coletiva” de uma aldeia ou cidade, de uma região, de uma província etc., enunciados que geralmente acompanham a valorização de uma identidade local (CANDAU, 2012 p. 24, grifos do autor).

Juntamente com a memória, Candau traz definições sobre identidade, em que faz a diferenciação de sentidos, quando o termo é aplicado em relação ao indivíduo ou ao grupo:

- *em relação ao indivíduo*: pode ter a conotação de representação (o indivíduo tem uma ideia de quem ele é), de estado (relativo à questão administrativa, como exemplificado por Candau: “meu documento de identidade estabelece minha altura, minha idade, meu endereço, etc.”) ou de conceito (o de identidade individual);
- *em relação ao grupo*: há o sentido de representação quanto à origem, história e natureza do grupo (identidade cultural ou coletiva).
- Candau faz ainda uma diferenciação entre o que ele chama de memória forte e memória fraca:
- *memória forte*: é definida como uma memória “massiva, coerente, compacta e profunda”, e mais situada em grupos

pequenos, nos quais são intensificados sentimentos como de pertencimento e origem; ela pode estruturar os grupos;

- *Memória fraca*: ao contrário, não é bem definida, é superficial, sendo de difícil compartilhamento; ela pode desorganizar o sentido do grupo.

Um dos maiores filósofos do século XX, Paul Ricoeur, tem outra visão da memória. Em contraposição às ideias de Halbwachs, que nega a existência da memória individual e a quem ele considera muito dogmático, Ricoeur pondera a respeito da oposição entre memória individual e memória coletiva. Conforme visão deste autor, há um sentido de complementaridade entre as duas formas de memória. Para isso, ele busca apoio no conceito de “atribuição múltipla”: a memória atribuída a si, aos outros e à coletividade.

[...] o ponto de partida de toda análise não pode ser abolido por sua conclusão: é no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social. Ora, esse ato de recordação é cada vez mais nosso. Acreditá-lo, atestá-lo não pode ser denunciado como uma ilusão radical (RICOEUR, 2007, p. 133).

Ricoeur (2007, p. 72) também traz questões sobre uso e abuso de memória. Ele aponta que “[...] o exercício da memória é o seu uso”, e isto faz com que seja possível haver abuso. Ele divide estes abusos entre os de memória artificial e os de memória natural. Os de memória natural são: memória impedida, memória manipulada e memória obrigada; esta última abrangendo o discutido “dever de memória”, que tem a intenção de fazer justiça aos que foram excluídos, perseguidos ou exterminados, e que a História, em geral, “esquece”.

Este dever de memória é o dever de não esquecer, confrontando-se com alguns modos de esquecimento. Mas, também, não significa ter constantes lembranças de sofrimentos e humilhações, o que não permitiria esquecer fatos traumatizantes nem ter expectativa de futuro. O dever de memória, unido ao trabalho

de memória, forma o que Ricoeur denomina de lembrança ativa.

Numa forma de contrabalançar a lembrança e o esquecimento, Ricoeur apresenta ainda a “justa memória”, que significa combater o esquecimento pela extinção dos rastros de memória, e a própria memória trabalhar. Neste caso, o esquecimento é visto como uma ameaça à memória. Ele também nos apresenta o “dever do esquecimento”, em que, como numa perda de memória dirigida, a memória individual e a memória coletiva seriam impedidas de experienciar uma crise de identidade, o que permitiria uma readequação do passado e dos traumas causados por ele. Na relação com a História, Ricoeur não vê na narrativa apenas um recurso externo à investigação; ele a vê como parte dela.

Ainda seguindo o trabalho de Halbwachs, Weber e Pereira (2010) apresentam outros pesquisadores que, a partir deste trabalho, trouxeram contribuições aos estudos da memória. É o caso do historiador português Fernando Catroga, para quem a teoria dos quadros sociais da memória é evidente, apesar de julgar que há certo exagero quanto ao coletivo no trabalho daquele sociólogo. Catroga faz também um contraponto entre memória e história, ao afirmar que, embora diferentes, ambas trabalham contra o esquecimento, e que a História traz, em sua escrita, muitos esquecimentos.

Como o historiador é um “ser do presente”, a história que ele escrever também será influenciada por questões atuais, inclusive na escolha dos temas que serão tratados, [...] Assim como a memória, a história também é capaz de justificar a Nação – como Halbwachs percebeu – e a construção de identidades. A própria historiografia pode ser “fonte produtora (e legitimadora) de memórias e tradições, chegando mesmo a conferir credibilidade cientista a novos mitos de (re) fundação e de identificação de grupos sociais, ou da própria Nação” (CATROGA, 2001, p. 58), até mesmo reinventando e sacralizando heróis e origens “positivas” (WEBER; PEREIRA, 2010, p. 119).

Outro historiador, Alon Confino, a partir dos trabalhos de Halbwachs e Warburg e, também, de Marc Bloch – que estudava a história das mentalidades –, procura estudar a memória fazendo a relação do “todo e suas partes”, numa visão de sociedade como uma instituição global em que haja a interação de diferentes memórias. Ele entende que é necessário que se analise a “construção” e a “recepção” da memória coletiva conjuntamente – promovendo a contestação entre diferentes representações. Weber e Pereira (2010) apontam a partir do estudo da memória

[...] realiza uma dupla crítica à história cultural: por um lado, à redução da cultura ao político e ao ideológico, por exemplo, quando se privilegia as representações da nacionalidade; por outro, à redução da cultura a uma vaga noção de memória, em que esta é separada de outras memórias e da cultura envolvente (WEBER; PEREIRA, 2010, p. 121).

As mesmas pesquisadoras trazem ainda o sociólogo Gerard Namer. Ele considera que Halbwachs colaborou com a memória cultural, ao mudar a forma de estudar a memória, “fora de dogmatismos e de traçados de sistema”. Esse sociólogo também entende que o sentimento antinazismo de Halbwachs teve influência em sua teoria da memória coletiva.

1.2.1 Memória cultural: outra tradução

Outros pesquisadores que também se utilizaram dos estudos de Halbwachs em suas pesquisas foram Jan Assmann – professor e pesquisador nas áreas de Egíptologia e de Cultura, na Alemanha – e Aleida Assmann – sua esposa, também professora e pesquisadora na área de cultura, tendo-se concentrado na área de memória cultural. A partir dos estudos de Halbwachs e de Warburg, que desenvolveram suas pesquisas de forma independente, mas na mesma direção – tirando a memória coletiva da esfera biológica e passando para a cultural –, os pesquisadores

apresentam a “memória cultural”: “um conceito coletivo para todo o conhecimento que direciona o comportamento e a experiência na estrutura interativa de uma sociedade e que se obtém através de gerações em repetidas práticas e iniciações sociais” (ASSMANN, 1995, p. 126, tradução nossa). E que se caracteriza por distanciar-se do cotidiano. Uma memória que tenta relacionar “memória (o passado contemporizado), cultura e o grupo (sociedade)” (ASSMANN, 1995, tradução nossa).

Para conceituar memória cultural, Jan e Aleida delimitam o tema, de modo a diferenciá-la do que chamam: de “memória comunicativa” ou “memória cotidiana” e da ciência. No conceito de “memória comunicativa”, eles consideram os tipos de memória coletiva que advêm unicamente de comunicações do cotidiano, e que foram analisadas por Halbwachs como memória coletiva, constituindo o campo de sua história oral. Dentre as características da memória comunicativa, os pesquisadores destacam o seu “horizonte temporal limitado”. Baseados em estudos de história oral, eles apontam que esse horizonte não atingia mais de oitenta a cem anos no passado, ou “três ou quatro gerações” (ASSMANN, 1995, tradução nossa).

A memória comunicativa não oferece nenhum ponto fixo que a ligue ao passado sempre crescente no decorrer do tempo. Essa fixidez só pode ser alcançada através de uma formação cultural e, portanto, está fora da memória cotidiana informal (ASSMANN, 1995, p. 127, tradução nossa).

Embora Halbwachs não tenha efetivamente se posicionado sobre a questão, Jan e Aleida sugerem que ele, a partir da objetivação da comunicação cotidiana, teria considerado que a memória havia sido transformada em história. Os pesquisadores não concordam com tal assertiva. Eles observam que a relação com os grupos e sua identidade é muito próxima no âmbito da “cultura objetivada e da comunicação organizada ou cerimonial”, tal como na memória cotidiana. Esse conhecimento seria como a “solidificação da identidade”. Ou seja, o grupo usa esse conhecimento como base de “sua consciência de unidade e

especificidade”. Seriam seus arquivos de memória, de onde ele extrai “impulsos formativos e normativos”, que lhe possibilitam reproduzir sua identidade. Podendo-se, desse modo, equiparar a cultura objetivada à memória (ASSMANN, 1995, tradução nossa). Diferentemente da memória comunicativa, que se aproxima do cotidiano, a memória cultural

[...] tem seu ponto fixo; seu horizonte não muda com o passar do tempo. Esses pontos fixos são eventos fatídicos do passado, cuja memória é mantida através da formação cultural (textos, ritos, monumentos) e comunicação institucional (recitação, prática, observância). Chamamos estas de “figuras de memória” (ASSMANN, 1995, p. 129, tradução nossa).

Jan e Aleida enfatizam seis características da memória cultural: a “concretização da identidade” ou a relação com o grupo, sua capacidade de reconstruir, formação, organização, obrigação e reflexividade. Jan faz uma relação da memória cultural com a identidade. E a conceitua como

[...] aquele conjunto de textos reutilizáveis, imagens e rituais específicos de cada sociedade em cada época, cujo “cultivo” serve para estabilizar e transmitir essa autoimagem da sociedade. Com base nesse conhecimento coletivo, a maior parte (mas não exclusivamente) do passado, cada grupo baseia sua consciência de unidade e particularidade (ASSMANN, 1995, p. 132, tradução nossa).

Ou, ainda, “a faculdade que nos permite construir uma imagem narrativa do passado e, através desse processo, desenvolver uma imagem e uma identidade de nós mesmos” (ASSMANN, J. *apud* DOURADO, 2013). Assmann (Aleida) complementa afirmando que essa memória engloba o que o indivíduo assimila pela vivência de suas experiências externas, sendo notadamente semântica, e que

a memória cultural é um tipo de memória que sobrevive ao tempo, que transcende o tempo de vida do indivíduo. Existiu antes de mim e existirá depois de mim. Participo dessa memória cultural enquanto estiver vivo. Como essa memória existe por um longo tempo, os mortos podem se comunicar com os vivos e os vivos podem se comunicar com as próximas gerações. Se não tivéssemos esse conceito, cada um só teria à disposição sua própria memória e não haveria essa memória cultural (ASSMANN, A., 2013).

Para estudar a memória cultural, Assmann (Jan) aponta que três conceitos são fundamentais: “recordação (referência ao passado); identidade (imaginação política); e perpetuação cultural (o constituir-se das tradições)” (PAOLINELLI, 2010, p. 195). Por meio dessa memória, é possível manter a “herança simbólica institucionalizada”, que dá base para a formação da identidade de cada indivíduo, permitindo que este seja reconhecido como parte de uma coletividade. Esse sentimento de pertencimento faz com que, ao recordar algo, ele o faça dentro das normas implicitamente estabelecidas, para como e o quê lembrar. Daí o fato de a união que se cria, a partir da memória cultural em uma coletividade – “uma força coletiva unificadora” –, ser temida pelos regimes totalitários (DOURADO, 2013). A esse respeito Assmann (Jan) cita o fato de bibliotecas e museus terem sido atacados em ofensivas militares, durante conflitos ao longo da História, pois, “quem controla o passado, controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado” (ASSMANN, J., 2013). Em suas palavras:

Através de sua herança cultural, uma sociedade torna-se visível para si mesma e para os outros. Que passado se torna evidente naquela herança e que valores emergem em sua apropriação identificatória nos diz muito sobre a constituição e as tendências de uma sociedade (ASSMANN, 1995, p. 133).

De acordo com Dourado (2013), ele vê da seguinte forma a composição dessa memória cultural:

A memória cultural é constituída, assim, por heranças simbólicas materializadas em textos, ritos, monumentos, celebrações, objetos, escrituras sagradas e outros suportes mnemônicos que funcionam como gatilhos para acionar significados associados ao que passou. Além disso, remonta ao tempo mítico das origens, cristaliza experiências coletivas do passado e pode perdurar por milênios. Por isso, pressupõe um conhecimento restrito aos iniciados (2013).

Para Assmann (Jan), a memória cultural desempenha papel antropológico, na medida em que o homem transmite conhecimentos por meio de códigos simbólicos. Ele se utiliza dessa codificação não só para transmitir, mas também para acumular e ampliar esses conhecimentos (ASSMAN, J., 2013).

Para melhor compreensão da memória cultural, bem como de sua propagação feita pelo narrador, é importante que se tenha em mente a ideia de imaginário, que, neste caso, toma o lugar das “representações mentais” tanto do indivíduo como da sociedade e da época na qual ele está inserido. Esse imaginário, diferentemente das ideias a que ligamos a palavra normalmente, não está relacionado à “invenção, ilusão ou irrealidade”, mas sim à “atividade da mente”. Origina-se do concreto, sendo real tanto no plano psicológico como no plano cultural. Ele interfere de forma prática nas obras de arte, das quais também se alimenta (PAOLINELLI, 2010).

Diferente de ideologia e mentalidade, porque não encontra a sua substância nas relações econômicas, políticas e de norma social, baseia-se na vivência, nas figurações que nascem nos confins entre consciente e inconsciente e que exprimem desejos latentes, ânsias, sonhos e pulsões profundas transpostas em formas simbólicas, às vezes fantásticas, às vezes míticas (PAOLINELLI, 2010, p. 201).

Ao contrário da História, que buscou alcançar uma escrita de teor científico, a memória cultural sempre se valeu de textos literários, com suas lendas, narrativas, poesias e mitos. Ao contar uma história, que é ao mesmo tempo do próprio indivíduo e de seu grupo, e buscando preservar e atender às necessidades postas pelo imaginário, o texto literário assume o papel de pressuposto cultural, que vai colaborar com a consciência cultural. Paolinelli (2010) aponta ainda que

os estudiosos que se dedicam a compreender a literatura como memória cultural realçam a ligação que se estabelece entre o ontem e o hoje, modelando e atualizando de forma contínua as experiências e as imagens de um passado no presente, como recordação geradora de um horizonte de esperanças e de continuidade, memória cultural feita de tradições que identificam o “nós” e o projetam, como escreve Assmann, tornando possível o futuro de um grupo real e vivo (PAOLINELLI, 2010, p. 204).

Paolinelli (2010) destaca que, embora a principal função da literatura não seja compor a memória cultural, ela termina por formá-la e “reformá-la”, na medida em que é uma forma de propagar e preservar “pensamento, sentimento e condutas”, assim como de interferir nas memórias e compreensões do indivíduo e a “formação das identidades sociais e culturais”. É também um modo de dialogar de maneira dinâmica e crítica com o mundo, de modo inclusive a questionar sobre a localização desse indivíduo e do grupo no mundo.

Ao longo desta seção, foi mostrada a visão de diferentes autores acerca do conceito de memória. De igual maneira, também foram apresentadas as múltiplas possibilidades e implicações que este constructo tem dentro das ciências humanas. Começou-se com a teoria da memória coletiva de Halbwachs para, em seguida, apresentar a visão de pesquisadores que a tomaram por base em seus estudos, tecendo novas conjecturas. Esse caminho foi percorrido até alcançar a memória cultural, com Jan e Aleida Assmann, em cujos estudos buscaram-se houve amparo a esta pesquisa.

1.3 Cultura

Embora se saiba que há aspectos comuns nas histórias das sociedades, cada cultura originou-se de sua própria história, em que a relação com outras culturas, com características particulares deixou suas marcas.

Não há superioridade ou inferioridade de culturas ou traços culturais de modo absoluto, não há nenhuma lei natural que diga que as características de uma cultura a façam superior a outras. Existem, no entanto processos históricos que as relacionam e estabelecem marcas verdadeiras e concretas entre elas (SANTOS, 1996, p. 16).

A maior parte das línguas orais não apresenta em seu vocabulário uma palavra que expresse o mesmo que “cultura”. Para entender o conceito de cultura e a forma como é aplicado nas ciências sociais, é necessário conhecer como se deu sua formação, desde a origem da palavra. Assim será possível fazer a relação entre os históricos da palavra e das ideias. A evolução da palavra “cultura” ocorreu na França, durante o Iluminismo. Com origem latina, ela vem do verbo *colere*, que significa cultivar. Referia-se ao cuidado com o campo ou o gado, ou ainda a um pedaço de terra cultivada. Só em meados do século XVII, seu sentido figurado, englobando “a cultura de uma faculdade, isto é, o fato de trabalhar para desenvolvê-la” (CUCHE, 2002, p. 19), passa a ser reconhecido academicamente.

O termo “cultura” no sentido figurado começa a se impor no século XVIII. Ele faz sua entrada com este sentido no *Dicionário da Academia Francesa* (edição de 1718) e é então quase sempre seguido de um complemento: fala-se da “cultura das artes”, da “cultura das letras”, da “cultura das ciências”, como se fosse preciso que a coisa cultivada estivesse explicitada (CUCHE, 2002, p. 20, grifo do autor).

Com o tempo, *cultura* perdeu a necessidade de vir acompanhada dos complementos e passa a ser usada de forma única, no sentido de *formação* e de *educação* do espírito. Com essa significação, contrapondo-se à *natureza*, a é destacada pelos iluministas como “um caráter distintivo da espécie humana”, como “[...] a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade ao longo de sua história” (CUCHE, 2002, p. 21).

A partir do interesse pelas novas teorias sobre a origem e a evolução da vida, que gerou um rompimento com a visão religiosa, houve uma mudança de paradigma em relação à forma de se pensar cultura. Com a humanidade sendo considerada uma espécie animal, surgida de transformações, a partir de outras formas de vida, cultura passou a “[...] expressar a totalidade das características e condições de vida de um povo” (SANTOS, 1996, p. 29). Assim como, a partir da diferenciação entre o humano e o animal, diz-se que “[...] tudo que é cultural é humano, e tudo que é humano é cultural” (SANTOS, 1996, p. 29).

No Iluminismo, a cuja ideologia se adapta muito bem, *cultura* vincula-se aos conceitos que se sobressaem naquele momento, como evolução, progresso, educação e razão. Assim, ela se aproxima de *civilização*, outra palavra que alcançaria até mais destaque do que cultura na França no século XVIII. Enquanto *cultura* está relacionada a progressos individuais, “civilização” relaciona-se a progressos coletivos. Estas duas palavras trazem consigo “ideias otimistas de progresso”, que podem substituir a “esperança religiosa” (CUCHE, 2002).

Na Alemanha, a burguesia e a aristocracia colocam-se em lados opostos. Para os intelectuais, ressentidos com o isolamento da nobreza e com a pouca possibilidade de a burguesia não participar da política, os príncipes supervalorizavam o cerimonial da Corte em detrimento das artes e da literatura. Grosso modo esta oposição estava claramente expressa em duas palavras: cultura e civilização.

[...] tudo o que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual será considerado

como vindo da cultura; ao contrário, o que é somente aparência brilhante, leviandade, refinamento superficial, pertence à civilização como a profundidade se opõe à superficialidade (CUCHE, 2002, p. 25).

Para os intelectuais, a nobreza estava mais interessada em “imitar as maneiras ‘civilizadas’ da corte francesa”. A ideia de cultura alemã tem uma conotação particularista, enquanto a francesa tem uma conotação universalista. E estas duas visões vão servir de base às duas formas de “[...] definir o conceito de cultura nas ciências sociais contemporâneas” (CUCHE, 2002, p. 31).

Para pensar em cultura, é necessário levar em conta que o relacionamento entre culturas e sociedades não ocorre igualmente. Há um desequilíbrio de poder que gera a hierarquização entre povos e nações que precisa ser superado. Dentro de uma mesma sociedade, são encontradas realidades culturais diferentes.

[...] tanto no estudo de culturas de sociedades diferentes quanto das formas culturais no interior de uma sociedade, mostrar que a diversidade existe não implica concluir que tudo é relativo, apenas entender as realidades culturais no contexto da história de cada sociedade, das relações sociais dentro de cada qual e das relações entre elas. Nem tudo que é diverso o é da mesma forma. Não há razão para querer imortalizar as facetas culturais que resultam da miséria e da opressão. Afinal, as culturas movem-se não apenas pelo que existe, mas também pelas possibilidades e projetos do que pode vir a existir (SANTOS, 1996, p. 20).

Numa visão moderna, o interesse pela cultura está associado não só à questão do conhecimento como também a dominação política. Composto historicamente o desenvolvimento científico e as relações de poder entre os povos (SANTOS, 1996). Cultura está embasada em duas concepções. A primeira leva em conta todos os aspectos de uma realidade social: “[...] cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um

povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade” (SANTOS, 1996, p. 24). A segunda leva em consideração os conhecimentos, as ideias e as crenças, e a forma como elas existem na vida social. Mas é importante que se entenda que cultura não é algo concluído, parado; a cultura é dinâmica. É por meio de estudos sobre ela que se pode compreender de que forma ocorrem as mudanças pelas quais passam as sociedades contemporâneas. De acordo com Santos (1996, p. 44), ela é parte do processo social, pois “[...] cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros”. (SANTOS, 1996, p. 44).

Para ampliar esse conceito, é importante entender alguns termos advindos da semiologia – a ciência geral dos signos ou dos sistemas de significação –, como o próprio signo, significado, significante, significação e valor. Começamos com o *signo*, que Santaella (1983, p. 58) apresenta como sendo “[...] uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto”. Ou ainda com a definição de Santo Agostinho (*apud* BARTHES, 2006, p. 39): “Um signo é uma coisa que, além da espécie ingerida pelos sentidos, faz vir ao pensamento, por si mesma, qualquer outra coisa”. O signo é composto de *significado* – que constitui seu conteúdo – e *significante* – que constitui sua expressão. Barthes (2006, p. 46) adota a seguinte conceituação para significado: “o significado é este ‘algo’ que quem emprega o signo entende por ele”. Enquanto o significante seria a sua matéria. Quanto à *significação*, é o processo pelo qual o significado e o significante se unem e formam o *signo*. Por fim, o *valor*, que Barthes diz ter uma relação próxima com a noção de língua,

[...] leva a despsicologizar a Lingüística e a aproximá-la da Economia [...] Para que haja signo (ou “valor” econômico) é preciso, portanto, poder *permutar* coisas dessemelhantes (um trabalho e um salário, um significante e um significado) e, por outro lado, *comparar* coisas similares entre si: pode-se trocar uma nota de Cr\$ 5.000,00 por pão, sabão ou cinema, mas pode-se também comparar essa nota com notas de Cr\$ 10.000,00, de Cr\$ 50.000,00, etc.; do mesmo

modo, uma “palavra” pode ser “trocada” por uma idéia (isto é, o dessemelhante), mas pode ser comparada com outras palavras (isto é, o similar): em inglês, *mutton* não extrai seu valor senão da coexistência com *sheep*; o sentido só se fixa realmente a partir desta dupla determinação: significação e valor. O valor não é então a significação; provém, diz Saussure, “da situação recíproca das peças da língua”; [...] (BARTHES, 2006, p. 56-57).

Voltando-se aos estudos sobre cultura nas ciências sociais, houve diferentes correntes de pensamento que fundamentaram alguns movimentos intelectuais. Dentre esses movimentos, destacamos o *funcionalismo*. Iniciado em 1914 e com seu apogeu a partir de 1930, este movimento deu origem a uma nova disciplina acadêmica chamada antropologia social. Um dos seus pontos principais foi ter dado uma nova orientação ao estudo da antropologia, ao explicar o passado pelo presente. Outro aspecto pelo qual este movimento foi marcado foi apresentar uma visão sistêmica para analisar a cultura, como explica Mello:

[...] esta orientação procurou explicar a maneira de ser de cada cultura buscando as razões não mais nas origens (na natureza) nem na história (na difusão cultural), mas na lógica do sistema assumido pela cultura em exame. Ou seja, os funcionalistas, mesmo não desprezando os subsídios da história e do conhecimento das potencialidades humanas, acreditavam ser possível conhecer uma cultura sem estudar-lhe a história (2009, p. 241).

Os maiores representantes desta escola foram Bronislaw Malinowski e Radcliffe-Brown, embora não tenha sido neles que se originaram as principais ideias do funcionalismo. Sua origem vem de nomes como Spencer e Durkheim e tem ligação com a tradição francesa. Como explica Mair:

O trabalho dos sociólogos franceses influenciou os dois principais antropólogos ingleses do século XX,

Malinowski e Radcliffe-Brown, cujas teorias estão integradas no corpo do pensamento da antropologia contemporânea que são melhor tratadas no contexto dos problemas atuais. As teorias de Malinowski apoiavam-se mais na psicologia do que as de Radcliffe-Brown, para quem o conceito de estrutura social era mais fundamental, acompanhavam muito de perto as pegadas de Durkheim (*apud* MELLO, 2008, p. 242).

Para Malinowski (*apud* MELLO, 2008, p. 246), cultura é “[...] o todo integral constituído por implementos e bens de consumo, por cartas constitucionais para os vários agrupamentos sociais, por ideias e ofícios humanos, por crenças e costumes”. De acordo com Mello, a teoria de Malinowski toma por base dois conceitos:

[...] natureza humana e cultura, espécies de dois mundos conjugados, onde fica difícil, por vezes, distinguir o que é natureza humana e o que é cultura. [...] De certo modo, a cultura, que é um mundo artificial criado pelo homem e para o homem, é também uma extensão do mundo natural (MELLO, 2008, p. 247).

Pode-se dizer, ainda, que o funcionalismo de Malinowski tem um aspecto em comum com a escola americana, cuja tradição é extensa, em dar destaque à cultura material. Malinowski considerava os principais axiomas do funcionalismo:

- A. A cultura é essencialmente uma aparelhagem instrumental pela qual o homem é colocado numa posição melhor para lidar com os problemas específicos concretos que se lhe deparam em seu ambiente, no curso da satisfação de suas necessidades.
- B. É um sistema de objetos, atividades e atitudes, no qual parte existe como meio para um fim.
- C. É uma integral na qual os vários elementos são interdependentes.
- D. Essas atividades e objetos organizados em torno de

tarefas importantes e vitais, em instituições tais como a família, o clã, a comunidade local, a tribo e as equipes organizadas de cooperação econômica, política, legal e atividade educacional.

E. Do ponto de vista dinâmico, ou seja, no tocante ao tipo de atividade, a cultura pode ser analisada numa série de aspectos tais como educação, controle social, economia, sistemas de conhecimento, crença e moralidade, e também modos de expressão criadora e artística (MALINOWSKI *apud* MELLO, 2008, p. 249).

O funcionalismo de Radcliffe-Brown segue uma linha de explicação sociológica, enquanto o de Malinowski tem apoio na explicação psicológica, mas ainda assim são muito semelhantes. Os estudos de Radcliffe-Brown enfatizam a estrutura social, e seus conceitos básicos são *estrutura* e *função*; seguindo Durkheim ao explicar os fatos sociais pelos fatos sociais. Radcliffe-Brown explica seu conceito de *função*:

A função de qualquer atividade periódica, tal como a punição de um crime, ou uma cerimônia fúnebre é a parte que ela desempenha na vida social como um todo e, portanto, a contribuição que faz para a manutenção da continuidade estrutural. O conceito de “função” tal como é aqui definido implica, pois, a noção de uma estrutura constituída de uma série de relações entre entidades unidas, sendo mantida a continuidade da estrutura por um processo vital constituído das atividades integrantes...

Pela definição aqui dada, “função” é a contribuição que determinada atividade proporciona à atividade total da qual é parte (RADCLIFFE-BROWN *apud* MELLO, 2008, p. 256-257).

Os diferentes ramos da antropologia permitiram que ela fosse chamada de ciência da alteridade, pois busca estudar o outro que é diferente. Convém lembrar que as escolas evolucionista – de

Ferdinand Tönnies –, funcionalista – de Malinowski e Radcliffe-Brown, autores anteriormente citados –, e o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss desenvolveram métodos para refletir e classificar sociedades e suas culturas. Neste sentido, cabe explicar os conceitos de cultura que se seguiram no início do século XX.

1.3.1 Cultura erudita, cultura popular e cultura de massa

Muitos outros teóricos apresentam diferentes conceitos, mas para este estudo foram focadas as teorias necessárias à análise dos dados. Nos estudos sobre cultura, encontra-se uma diferenciação entre cultura erudita, cultura popular ou *folk* e cultura de massa. A cultura erudita associada à arte, enquanto a cultura *folk* é descrita como uma cultura autenticamente popular, que se espelha na vida e nas experiências do povo e que, apesar de respeitada, não é aceita como arte por muitos. Porém, aceita ou não, ela ganha importância pela sua relação com a conceituação de cultura de massa, cujo desenvolvimento ocorre, especialmente, a partir das décadas de 20 e 30 (século XX) com os meios de comunicação e o comércio de lazer e cultura (STRINATI, 1999).

O conceito de cultura popular passa por muitas contradições. Strinati (1999) apresenta algumas questões importantes no debate do tema, no decorrer do século XX:

- 1) Quem ou o quê determina a cultura popular e qual a sua origem? Ela surge do próprio povo como expressão autônoma de seus interesses e de suas experiências, ou é imposta por aqueles que detêm o poder, como forma de controle social? E ainda: emerge das “classes inferiores” ou vem “de cima” – das elites –, ou será mais propriamente uma questão de interação entre as duas? [...]
- 2) Será que o surgimento da cultura na forma de mercadoria prioriza os critérios de rentabilidade e de negociação em detrimento da qualidade, do talento artístico, da integridade e do desafio intelectual? Ou será que a expansão do mercado assegura seu caráter

genuinamente popular porque tornou acessíveis mercadorias que o povo realmente deseja? Ou ainda: o que prevalece quando a cultura popular é manufaturada industrialmente e comercializada de acordo com critérios de mercado? [...] 3) A cultura popular serve para doutrinar o povo? Para aceitar e aderir a ideias e valores que assegurem a continuidade da dominação daqueles que exercem o poder? Ou representa revolta e oposição à ordem social predominante? Será que expressa, de alguma maneira, uma imperceptível, sutil e incipiente resistência ao poder e à subversão das formas dominantes de pensamento e ação? (1999, p. 21).

Esses são temas que ainda permeiam estudos sobre cultura, principalmente no que se refere à cultura de massa. Mas, o auge da discussão foi nas décadas de 20 e 30, quando a cultura popular foi muito estudada e avaliada. Questionava-se a arte e a cultura, a partir da sua reprodução pelas técnicas de produção em massa. Muitos autores chegaram a apontar que alguns produtos culturais – dentre eles o cinema – não seriam mais considerados arte nem cultura *folk*, pois além de terem perdido “a ‘aura’ de uma obra de arte autêntica” – numa alusão a Walter Benjamin – não tinham origem no *povo* (STRINATI, 1999). O cinema e o rádio foram considerados os primeiros meios de comunicação de massa, sendo precedidos apenas pela imprensa popular.

A teoria da sociedade de massa é fundamental no estudo da cultura popular. Essa teoria aponta o que resultou da industrialização e da urbanização: a responsabilidade das mudanças ocorridas, a partir da forma industrial de produção e do crescimento das cidades, com grande densidade demográfica no abalo dos valores e estruturas sociais. Uma sociedade “constituída de pessoas atomizadas, que carecem de relacionamentos significativos ou moralmente coerentes” (STRINATI, 1999). Por outro lado, na teoria da cultura de massa os progressos da democracia e da educação foram apontados como “perniciosos”, por ajudarem na formação da sociedade de massa. Uma sociedade na qual o mau gosto da massa e sua falta de discernimento faziam com

que a cultura pudesse estar sujeita a ser vulgar e banal. Seria o fim das diferenças culturais entre “arte e cultura *folk* de um lado e cultura de massa do outro”.

A cultura de massa poderia então ser entendida como o resultado da produção da cultura popular pelos meios da produção industriais e destinada à uma massa consumidora. Uma “cultura comercial” destinada ao mercado, em que não se alcançaria a estética da arte, a criatividade, a experimentação nem seu lado intelectual (STRINATI, 1999). O lucro estava em primeiro lugar. Contrariamente à cultura *folk*, em que a arte é produzida de maneira autêntica, em meio a uma comunidade que domina os meios de produção empregados. Para alguns teóricos, o perigo da cultura de massa era “[...] o enfraquecimento das antigas distinções estabelecidas entre cultura erudita e cultura popular. Ao fazer isso, coopta, enquanto avilta e banaliza o que a alta cultura tem a oferecer” (STRINATI, 1999, p. 32). O pensamento de Leavis expressa bem esse quadro:

[...] A tentação de aceitar o prazer barato e fácil oferecido pelo cinema, pela biblioteca ambulante, pela revista, pelo jornal, pelo salão de baile e pelo alto-falante é demais para quase todos. Nem mesmo os mais determinados parecem ter a força de vontade necessária para abster-se, pois apenas pessoas excepcionalmente disciplinadas podem lutar contra o seu ambiente, e apenas os extraordinariamente conscientes podem perceber a necessidade de fazê-lo (*apud* STRINATI, 1999, p. 32).

Para ela, isso fica claro quando se verifica que o “homem médio” excluiu a poesia de suas leituras. As pessoas passam a ter um gosto padronizado e, a partir do século XX, deixam de buscar o que Leavis (*apud* STRINATI, 1999, p. 32) considera “a melhor literatura”.

Outro problema visto a partir da teoria da cultura de massa era a americanização, uma vez que a cultura popular norte-americana era tida como arauto de todos os malefícios daquela cultura. Pela associação natural dos Estados Unidos

com a industrialização e o consumo, esse país é tido como o berço da cultura de massa. E, sendo desse país que advém uma grande parcela dos produtos culturais que circulam pelo mundo, haveria um risco aos padrões estéticos e aos valores culturais. Um exemplo disso é o que ocorreu na Inglaterra no pós-guerra, onde a maior preocupação era com o *levelling-down*, ou “nivelar por baixo”. Esse rebaixamento dos padrões estéticos era associado à cultura popular, e compreendido como uma ameaça tanto à cultura erudita quanto à cultura *folk*.

A teoria da cultura de massa foi considerada elitista por alguns teóricos, e logo defendida por outros. Mas o importante a observar nesta questão, de acordo com Strinati é:

[...] Uma posição elitista afirma que a cultura popular ou de massa só pode ser interpretada a partir de critérios fornecidos pela cultura erudita, derivados da estética das elites culturais e intelectuais. [...] A afirmação de que a teoria a cultura de massa é elitista é feita porque o elitismo repousa sobre um conjunto de valores não examinados, que forma as asserções da cultura popular defendidas por seus partidários. É característico das elites tentar impingir seu próprio gosto como o melhor, ou como o único padrão de análise da cultura popular (1999, p. 50-51).

É como se não existissem outras formas de ver a cultura popular além do ponto de vista da elite. A elite minimiza a massa consumidora que não compartilha da mesma estética. Talvez seja essa a razão pela qual os consumidores são tidos como “passivos, manipuláveis, exploráveis, sentimentais e ‘dopados culturais’” pela teoria da cultura de massa, sendo a elite a dona da “verdade cultural” e do único gosto aceitável. Para essa classe, o adequado seria a população “ocupar-se com algo mais instrutivo e conveniente” (STRINATI, 1999, p. 53).

Na teoria da cultura de massa comumente se percebe um passado idealizado, no qual a cultura e a sociedade teriam sofrido sob os auspícios daquela cultura. Esse passado é questionado por alguns, que o consideram superestimado em detrimento de

uma subestimação do presente. Mais uma visão elitista, uma vez que toma por base uma concepção hierarquizada da cultura, na qual os padrões da elite são dominantes. Porém, essa situação muda a partir do momento em que a cultura de massa consegue se libertar dos intelectuais, no que diz respeito a suas avaliações e definições de satisfação. Esses intelectuais têm seu poder simbólico sobre os padrões de consumo abalado. Este tema será retomado adiante, a partir da teoria de Thompson.

1.3.2 Uma teoria para os fenômenos culturais

Apresenta-se aqui a teoria de Thompson, sociólogo e professor na Universidade de Cambridge, que trabalha com os conceitos de ideologia, cultura e teoria social da comunicação de massa. Sobre o conceito de ideologia, ele parte da história do termo – criado por Destutt de Tracy para identificar “uma suposta ciência das ideias” –, que, durante os séculos XIX e XX, mudou o curso de sua trajetória algumas vezes, por meio dos sentidos que lhes foram atribuídos pelas ciências sociais que despontavam à época, enquanto exercia uma importante posição nas lutas políticas do cotidiano. Após examinar as teorias existentes, e no intuito de dar seguimento à sua própria acepção de ideologia, o autor ressalta três aspectos que julga importantes nessa empresa: “a noção de sentido, o conceito de dominação e as maneiras como o sentido pode servir para estabelecer e sustentar relações de dominação”. E sobre a forma como prosseguirá explorando o tema, ele diz:

Ao estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação, o sentido com o qual estamos interessados é o sentido das formas simbólicas que estão inseridas nos contextos sociais e circulando no mundo social. Por “formas simbólicas”, eu entendo um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos. Falas linguísticas e expressões, sejam elas faladas ou escritas,

são cruciais a esse respeito. Mas formas simbólicas podem também ser não-linguísticas ou quase-linguísticas em sua natureza (por exemplo, uma imagem visual ou um construto que combina imagens e palavras) (THOMPSON, 2011, p. 79).

A partir da história da construção do conceito de cultura e das concepções antropológicas atribuídas ao termo ao longo da História – dentre as quais ele destaca a “concepção descritiva” e a “concepção simbólica” –, Thompson formulou sua própria concepção. Antes de abordá-la, e por ela ter base numa das concepções destacadas, cabe explicar o que diz Thompson sobre as mesmas. Sobre a “concepção descritiva”, ele diz tratar-se de um conjunto de costumes, convenções, crenças, práticas e hábitos que caracterizam uma determinada sociedade ou período histórico. Enquanto a “concepção simbólica” se volta para o simbolismo, definindo os fenômenos culturais como fenômenos simbólicos e dando ao estudo da cultura o enfoque de interpretação dos símbolos e da ação simbólica (THOMPSON, 2011). Ainda sobre a “concepção simbólica”, Thompson aponta:

A concepção simbólica é um ponto de partida apropriado para o desenvolvimento de uma abordagem construtiva no estudo dos fenômenos culturais. Mas a debilidade desta concepção – na forma como ela aparece, por exemplo, nos escritos de Geertz – está em que ela dá uma atenção insuficiente às relações sociais estruturadas nas quais os símbolos e as ações simbólicas estão sempre inseridas (THOMPSON, 2011, p. 166).

Seguindo-se essa linha de pensamento, é possível iniciar uma análise sobre o que está por trás do desenvolvimento da comunicação de massa, já que este tipo de comunicação está vinculado à produção e transmissão de formas simbólicas. Além da tecnologia pujante com que produz e transmite as formas simbólicas, a comunicação de massa também se constitui de formas simbólicas e de manifestações importantes, para as quais as tecnologias da

indústria de mídia servem de meio de produção, transmissão e recepção. Pode-se considerar esse movimento como uma importante e constante mudança no modo de produção e circulação das formas simbólicas nas sociedades modernas. É neste sentido que Thompson aborda a “mídiação” da cultura moderna. Para ele, o movimento de produção e circulação das formas simbólicas, que desde o final do século XV estão se mercantilizando totalmente, é o que faz com que nossa cultura seja considerada “moderna”.

Thompson propõe o que chama de “concepção estrutural” de cultura, a qual segue o pensamento de Geertz, ao tomar a “análise cultural” como sendo o estudo da acepção simbólica da vida social. Nesta concepção, os fenômenos culturais assumem formas simbólicas em contextos estruturados. Já a análise cultural é tomada “como o estudo da constituição significativa e da contextualização social das formas simbólicas”. Os fenômenos culturais, como formas simbólicas, têm importância para os seus atores – que os interpretam no dia a dia – e para quem os analisa visando a entender os aspectos da vida social (THOMPSON, 2011). Thompson ainda considera que

[...] estas formas simbólicas estão também inseridas em contextos e processos sócio-históricos específicos dentro dos quais, e por meio dos quais, são produzidas, transmitidas e recebidas. Estes contextos e processos estão estruturados de várias maneiras. Podem estar caracterizados, por exemplo, por relações assimétricas de poder, por acesso diferenciado a recursos e oportunidades e por mecanismos institucionalizados de produção, transmissão e recepção de formas simbólicas (THOMPSON, 2011, p. 181).

Em sua análise o que faz as formas simbólicas serem vistas como “fenômenos significativos” são cinco características principais, que são os aspectos: “intencionais”, “convencionais”, “estruturais”, “referenciais” e “contextuais”. Cada um desses aspectos tem uma participação própria na composição das formas simbólicas. Sobre eles, faz-se aqui uma breve explanação:

– aspecto intencional: a produção, construção e emprego de uma forma simbólica por um sujeito capaz de expressar propositadamente algo que pode vir a ser percebido como mensagem por outro sujeito;

– aspecto convencional: a produção, construção e emprego das formas simbólicas, e a percepção das mesmas por outro sujeito incluem várias regras, códigos e convenções que estão implícitos no contexto;

– aspecto estrutural: “[...] *as formas simbólicas são construções que exibem uma estrutura articulada*. Elas exibem uma estrutura articulada no sentido de que consistem, tipicamente, de elementos que se colocam em determinadas relações uns com os outros” (THOMPSON, 2011, p. 187, grifo do autor);

– aspecto referencial: “[...] as formas simbólicas são construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem algo sobre alguma coisa” (THOMPSON, 2011, p. 190);

– aspecto contextual: “[...] as formas simbólicas estão sempre inseridas em processos e contextos sócio-históricos específicos dentro dos quais e por meio dos quais elas são produzidas, transmitidas e recebidas” (THOMPSON, 2011, p. 192).

O aspecto contextual das formas simbólicas é o que Thompson destaca com mais atenção. Ele aponta que mesmo quando se diz uma simples frase corriqueira a alguém isto ocorre dentro de um contexto social estruturado, do qual a frase pode trazer elementos como forma de expressão, sotaque, uso de palavras, etc. Quando se parte para as formas simbólicas mais complexas, exemplificadas por ele como “discursos, textos, programas de televisão e obras de arte”, normalmente se verifica que elas são produzidas, transmitidas e recebidas em meio a um grande número de instituições específicas. Vê-se, assim, que o autor vai além da análise dos aspectos estruturais internos das formas simbólicas.

Além da questão do contexto social, há que se considerar que a compreensão de determinada forma simbólica está sujeita aos recursos e às capacidades do sujeito que a percebe. E há, ainda, o que Thompson nomina como “processos de valorização”, que

são os meios utilizados para conferir certos tipos de valor a essa forma simbólica. O autor segue enfatizando que os contextos sociais, estruturados dentro dos quais as formas simbólicas são produzidas e percebidas, são espacial e temporalmente específicos, ou seja, abrangem “circunstâncias espaço temporais”, que participam da ação e interação que ocorrem dentro delas. Além disso, esses contextos sociais são estruturados de várias maneiras. Thompson reconhece a importância do conceito de estrutura na análise dos contextos sociais, porém ele opta por delinear um “marco referencial conceitual” com o qual irá identificar e analisar algumas características próprias dos contextos sociais. Segundo ele: “Dentro desse referencial, a noção de estrutura social desempenha um papel específico, como uma noção que realça um certo conjunto de fenômenos e que chama a nossa atenção para determinado nível de análise” (THOMPSON, 2011, p. 194). Mas ele afirma que não pretende, com esse referencial, insinuar que a análise dos contextos sociais ocorra de forma totalmente independente do estudo dos sujeitos que “agem e interagem” nesses contextos, que “produzem formas simbólicas” em determinados contextos e que “as recebem” em outros.

Os indivíduos, para alcançarem seus objetivos e interesses em um campo de interação, seguem regras e convenções variadas, que, na maior parte, não são explícitas, mas em relação às quais sua observância se dá da mesma forma, já que, mesmo quando explícitas essas normas podem não ser obedecidas. Essas regras implícitas foram chamadas por Thompson de “esquemas flexíveis”, e se apresentam como um conhecimento prático, que é absorvido e reproduzido cotidianamente (THOMPSON, 2011).

Ainda sobre o intuito dos indivíduos em alcançarem seus objetivos e interesses, chega-se à ideia de “poder”, que Thompson, num sentido geral, aponta como sendo a habilidade utilizada nessa empresa: “um indivíduo tem um *poder de agir*, poder de intervir em uma sequência de eventos e alterar seu curso” (THOMPSON, 2011, p. 199, grifo do autor). Para isto os indivíduos fazem uso dos recursos que têm ao seu alcance. O que significa dizer que, para atingir seus objetivos e interesses, o indivíduo depende de sua posição no campo ou instituição.

“Poder”, analisado ao nível de um campo ou instituição, é a capacidade que *possibilita* ou *capacita* alguns indivíduos a tomarem decisões, perseguirem certos fins ou realizarem interesses; capacita-os de tal forma que, sem a capacidade oferecida por sua posição dentro de um campo ou instituição, eles não seriam capazes de levar adiante sua importante trajetória (THOMPSON, 2011, p. 199, grifos do autor).

Quando essas relações de poder são “sistematicamente assimétricas”, ou seja, quando o poder permanece de forma estável nas mãos de indivíduos ou grupos de indivíduos específicos, de modo a excluir significativamente outros indivíduos ou grupos de indivíduos, tem-se um contexto de dominação.

As características dos contextos sociais integram tanto a ação e interação quanto a produção e recepção das formas simbólicas. Ao produzir formas simbólicas dirigidas a um receptor específico ou a um grupo deles, um indivíduo faz uso de recursos, ampara-se em regras e monta esquemas, condicionado, entre outras coisas, à perspectiva da recepção dessas formas. Assim, essa forma simbólica vai ser produzida de acordo com condições sociais, como a posição que o indivíduo ocupa no campo ou na instituição, e com a perspectiva de recepção da mesma pelos indivíduos a quem for dirigida. Conforme Thompson:

Um artista pode modificar o estilo de seu trabalho tendo em vista alcançar uma determinada clientela; um autor pode modificar o conteúdo de um livro na expectativa de atingir determinado conjunto de leitores (ou na expectativa de não ofender outro); e um produtor de televisão pode alterar um programa à luz das expectativas sobre a natureza e tamanho da audiência (THOMPSON, 2011, p. 201).

Os contextos sociais influem tanto na produção das formas simbólicas como em sua recepção. Ao perceberem as formas simbólicas, os indivíduos interagem com elas e, nesse processo, constroem um significado. Essa interação de forma ativa e

criativa dá um sentido às formas simbólicas. Vê-se, então, que cada indivíduo terá sua própria percepção da forma simbólica, que estará em conformidade com a posição que ocupa na instituição ou no campo socialmente estruturado. Isto fica muito claro em formas simbólicas que dependem de convenções específicas – às quais apenas uma parte privilegiada da população tem acesso – para serem compreendidas e apreciadas (THOMPSON, 2011).

De acordo com Thompson (2011), as formas simbólicas também passam por “processos de valorização” em função de sua contextualização. Há a “valorização simbólica”, que lhes atribui um “valor simbólico” – por quem as produz e recebe – e que está relacionado ao grau de estima que esses indivíduos lhe têm; e “valorização econômica”, que lhes atribui um “valor econômico”, num processo em que ela figura como mercadoria. Neste caso, em que a forma simbólica é mercantilizada, Thompson (2011) a denomina “bem simbólico”. Nas duas formas de valorização da forma simbólica normalmente acontecem conflitos, devido à diferença entre os valores que lhes são atribuídos por quem as produz e por quem as recebe, fazendo com que um objeto que seja rejeitado por alguns seja apreciado por outros. São conflitos que costumam ocorrer em contextos sociais estruturados, em que há assimetrias e vários tipos de diferenças, a que Thompson (2011) chama de “conflito de valorização simbólica”. Em algumas situações, o valor simbólico é inversamente proporcional ao valor econômico. Existem técnicas para aumentar ou diminuir o valor simbólico ou econômico que podem ser usadas em processos de valorização de formas simbólicas; elas são normalmente conhecidas pelos indivíduos que participam de sua produção ou recepção. Essas técnicas podem ser usadas tanto para aumentar como para diminuir o valor simbólico ou o econômico.

A partir do surgimento de instituições envolvidas na produção, transmissão e acumulação de formas simbólicas, afloram novas relações entre formas simbólicas que diferem entre si, no que se refere à forma como produzem, transmitem e recebem, assim como também ao valor simbólico e econômico que lhes são imputados. Thompson exemplifica esse contexto a partir do campo de textos escritos, dizendo que

[...] dentro do campo dos textos escritos: a emergência e perpetuação de um padrão de alta-literatura está ligada ao desenvolvimento de um sistema educacional no qual as práticas de crítica literária são institucionalizadas. Essas práticas institucionalizadas operam como um filtro seletivo para a seleção de certas obras do extenso campo dos textos escritos e para a constituição dessas obras como “literatura”. A emergência de uma esfera de “literatura popular” foi o produto tanto destes mecanismos de exclusão através dos quais a literatura popular foi constituída como uma “outra” literatura, quanto do desenvolvimento de instituições de comunicação de massa e de educação de massa, que criaram as condições para a produção em larga escala e a ampla circulação de formas simbólicas (THOMPSON, 2011, p. 211).

Para abordar a questão da produção e circulação das formas simbólicas, é necessário que se fale das indústrias da mídia, sem as quais não se consegue imaginar como seria o mundo hoje. As informações disponibilizadas por jornais, livros, revistas, rádio, televisão e afins, meios de acesso às formas simbólicas, são partilhadas por milhões de pessoas, mesmo sem que elas interajam entre si, fazendo com que dividam uma experiência comum e uma memória coletiva. Porém, nem sempre foi assim. Houve todo um processo histórico que se desenvolveu em paralelo com o crescimento do capitalismo industrial e com o desenvolvimento do sistema moderno de Estados-nações (THOMPSON, 2011).

Por serem “fenômenos sociais”, as formas simbólicas necessitam de meios pelos quais possam ser trocadas entre seus produtores e receptores. Para refletir sobre as características dessas trocas, Thompson destaca três pontos do que ele chamou de “transmissão cultural”: o “meio técnico” de transmissão, o “aparato institucional” de transmissão o “distanciamento espaço-temporal” implicado na transmissão. Ele aponta que, ainda que de modos diferentes, esses três aspectos sempre estarão presentes nas trocas de formas simbólicas, em combinações específicas. A essas combinações ele denomina “modalidades

de transmissão cultural”:

– a primeira delas, o meio técnico de transmissão, compõe-se da parte material da produção e transmissão da forma simbólica. Sua participação na transmissão está na fixação em relação à forma simbólica que transmite, na reprodução dessa forma simbólica e na “natureza e amplitude de participação” que é permitida ou requerida de quem faz uso desse meio;

– a segunda, o aparato institucional, Thompson descreve como “um conjunto específico de articulações institucionais” sob cujo amparo ocorre elaboração do meio técnico e se encontram os indivíduos que participam da codificação e decodificação das formas simbólicas. Esse conjunto de articulações envolve regras, recursos e relações variadas; são “relações hierárquicas de poder entre os indivíduos que ocupam as posições institucionalizadas”, que fazem com que o nível de controle sobre o processo de transmissão cultural não seja o mesmo para todos os envolvidos. Como exemplifica o autor:

Vejamos, por exemplo, algumas das articulações institucionais implicadas na transmissão de um texto literário. Entre as instituições específicas que podem ser relevantes para este processo estão a organização publicadora, a rede de distribuição, as instituições da mídia e o sistema educacional. A decisão de publicar um texto literário e, conseqüentemente, torná-lo acessível como um bem simbólico permanece, em última instância, com a organização publicadora, que é capaz de empregar recursos acumulados a fim de produzir e promover o livro (THOMPSON, 2011, p. 224).

– o terceiro, o distanciamento espaço temporal, indica que na transmissão a forma simbólica sempre será inserida num contexto diverso do qual foi produzida; principalmente depois do avanço das telecomunicações, que permitiu a dispensa do transporte físico e o aumento das distâncias. Isto também possibilitou que o exercício do poder chegasse mais longe.

Alguns dos mais importantes desenvolvimentos nas novas tecnologias de comunicação, tais como as redes de comunicação baseadas em computadores e a difusão direta por satélite, podem ser entendidas em parte como desenvolvimento que ampliam a acessibilidade no espaço e no tempo enquanto dão aos usuários dessas tecnologias maior flexibilidade e maior controle sobre as condições de seu uso (THOMPSON, 2011, p. 226-227).

As indústrias de mídia têm sofrido mudanças importantes devido ao desenvolvimento da economia política e da tecnologia, e isto tem abalado a natureza de seus produtos e as suas formas de produção e difusão. A globalização de suas atividades cresce a cada dia, e a exportação e a “produção de bens da mídia para o mercado internacional” se destacam. Para melhor compreensão dessa relação da comunicação de massa com a propagação das formas simbólicas, recorre-se mais uma vez a Thompson:

[...] análise da comunicação de massa deve começar considerando a natureza e o desenvolvimento do conjunto de instituições implicadas na produção em larga escala e na difusão generalizada dos bens simbólicos. Somente desta maneira podemos compreender os produtos da mídia como formas simbólicas mercantilizadas e reproduzíveis que se tornam disponíveis, em amplas abrangências de tempo e espaço, para pública circulação e recepção (THOMPSON, 2011, p. 295).

As ideias de Thompson são, de certo modo, compartilhadas por Melo (2008), que aponta que a mídia globalizada além de quebrar o “isolamento social” dos grupos periféricos, permite a circulação de aspectos culturais, colaborando com a interação entre diferentes gerações, fazendo com que padrões culturais sejam perpetuados.

1.3 Relações conceituais: indústria cultural e indústria criativa

Ao abordar os temas cultura, comunicação de massa e indústrias de mídia, não se pode deixar de trazer alguns conceitos, históricos e relações de temas de grande importância no contexto como indústria cultural e indústria criativa.

A expressão “indústria cultural” foi utilizada pela primeira vez por Theodor Adorno e Max Horkheimer – filósofos alemães e seus criadores –, membros da Escola de Frankfurt de Pesquisa Social, fundada em 1923. Além deles, também faziam parte dessa Escola Marcuse e Benjamim, entre outros alemães de esquerda, e judeus intelectuais, advindos da classe média e da classe alta da Alemanha. Esses intelectuais tinham como objetivo, por meio de suas teorias, criticar o Iluminismo, a ideia de progresso científico e racional e a expansão da liberdade humana (STRINATI, 1999). Numa de suas teorias, a Escola aponta que o direcionamento dado ao capitalismo permitiu que ele se tornasse mais estável, na medida em que conseguia ultrapassar as barreiras e os conflitos que lhe surgiam no caminho. Acreditando na longevidade desse regime, ao contrário do pensamento de muitos, aponta que a mesma estaria construída “[...] sobre a afluência e o consumismo, e sobre as mais racionais e penetrantes formas de controle social propiciadas pelo Estado moderno, pelos meios de comunicação de massa e pela cultura popular” (STRINATI, 1999, p. 68).

Em seu manifesto *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1947, Adorno e Horkheimer criticavam o entretenimento de massa: a forma massificada da produção cultural e a “padronização de sua distribuição através da mídia promotora da apatia social, que entretém sem informar” (REIS, 2007, p. 274). No referido manifesto, no capítulo *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, eles afirmam:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder

se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 57).

A indústria cultural mantém, ainda hoje, variados enfoques. Porém, com uma propensão a que se estabeleça o conceito de “indústrias que produzem produtos e serviços culturais”. Ou, como define a Unesco, elas são as indústrias que “combinam a criação, produção e comercialização de conteúdos intangíveis e culturais por natureza. Esses conteúdos são tipicamente protegidos por direitos autorais e podem assumir a forma de produtos e serviços” (UNCTAD, 2010, p. 5). E é importante destacar sua relevância na promoção e preservação do acesso à cultura e da diversidade cultural, juntamente com a questão econômica: é a união do valor econômico com o valor simbólico. Nessa indústria estão englobados: audiovisuais, fotografia, *design*, edição, publicações, música e outros, com alguma variação entre os países; ou, como aponta Reis: “setores que reproduzem uma matriz original, detentora de valores culturais” (REIS, 2007, p. 276). Por enfrentarem riscos elevados, devido à imprevisibilidade dos mercados, as indústrias culturais tentam se proteger diversificando seus produtos e gerindo a distribuição dos mesmos. Nessa diversificação, surgem produtos vinculados entre si, como cita Benhamou (2007, p. 110): “o livro de sucesso pode dar ensejo a um roteiro, cujo filme será acompanhado de uma música gravada em milhões de cópias”.

Apesar de seu destaque na economia de vários países, o temor com o “empobrecimento cultural”, verificado em relação à cultura de massa persiste, quando o tema é a indústria cultural. Reis (2007) cita que o ministro da Cultura da França, em um discurso de 2005, apresentou preocupação semelhante à Inglaterra – o *levelling-down*, ou nivelamento por baixo – em relação

à supremacia dos filmes de Hollywood, no mercado de cinema.

O surgimento das indústrias criativas está ligado à chamada “virada cultural”, que ocorreu no final do século XX, quando houve uma mudança de valores sociais e culturais. Essa “virada cultural” resultou da emergência da sociedade do conhecimento (ou sociedade da informação) e da passagem de valores materialistas para valores pós-materialistas (BENDASSOLI *et al.*, 2009). Foi também nesse período – mais precisamente na década de 1990 – que cresceu o número de estudos sobre a participação das indústrias culturais, do mercado de arte e do entretenimento na economia; em seguida, a economia da cultura foi incluída entre as disciplinas de economia da *American Economic Association* (REIS, 2007).

A expressão “indústrias criativas” é usado de diferentes formas entre os países. Apesar de ter surgido na Austrália, quando do lançamento do relatório *Nação Criativa*, ele tornou-se mais conhecido a partir de 1997, quando o Reino Unido estabeleceu a *Força Tarefa das Indústrias Criativas*. A expressão ampliou a abrangência das indústrias culturais – dos teóricos da Escola de Frankfurt –, fazendo com que, além do aspecto artístico, elas também fossem vistas pelo seu possível lado comercial (UNCTAD, 2012). Para o governo inglês, são setores criativos: publicidade, arquitetura, mercado de artes e antiguidades, artesanato, *design*, *design* de moda, cinema, *software*, *softwares* interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus, galerias e as atividades relacionadas às tradições culturais (BENDASSOLI *et al.*, 2009).

Segundo a UNCTAD – Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD, 2012, p. 6), vários modelos foram criados para permitir melhor entendimento da sistemática das indústrias criativas. Vejamos alguns deles:

- *modelo do DCMS do RU* (Departamento de Cultura, Mídia e Esporte do Reino Unido): “Definem-se como ‘indústrias criativas’ aquelas que necessitam de criatividade, habilidade e talento, com potencial para a geração de riquezas e empregos por meio da exploração de sua propriedade intelectual” (DCMS, 2001);

- *modelo de textos simbólicos*: “Essa abordagem enxerga as artes ‘eruditas’ ou ‘sérias’ como sendo o território do estabelecimento social e político e, portanto, foca a atenção na cultura popular”;
- *modelo dos círculos concêntricos*: “O modelo afirma que ideias criativas são originadas das artes criativas centrais na forma de som, texto e imagem, e que essas ideias e influências externalizam-se através de uma série de camadas ou “círculos concêntricos”, com a proporção do conteúdo cultural ao conteúdo comercial, sendo diminuída conforme se afasta do centro”. Foi o modelo utilizado pela Comissão Europeia para classificar as indústrias criativas em *estudo recente*;
- *modelo de direitos autorais da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Ompi)*: baseia-se nas indústrias que, de alguma forma, envolvem-se na criação, fabricação, produção, radiodifusão e distribuição de trabalhos protegidos por direito autoral.

Cada um desses modelos originou uma classificação para as indústrias criativas, como se pode ver no Quadro 1.

Quadro 1 – Sistemas de classificação para as indústrias criativas derivados de diferentes modelos

1. Modelo do DCMS do RU	2. Modelo de textos simbólicos	3. Modelo de círculos concêntricos	4. Modelo de direitos autorais da OMPI
Publicidade Publicidade Arte e antiguidades Artesanato Design Moda Filme e vídeo Música Artes cênicas Editoras Software Televisão e rádio Videogames e jogos de computador	Indústrias culturais centrais Publicidade Filmes Internet Música Editoras Televisão e rádio Videogames e jogos de computador Indústrias culturais periféricas Artes cênicas Indústrias culturais sem distinção fixa Eletrônicos para consumidor Moda Software Esporte	Artes criativas centrais Literatura Música Artes cênicas Artes visuais Outras indústrias culturais centrais Filmes Museus e bibliotecas Indústrias culturais mais amplas Serviços de patrimônio Editoras Gravação de sons Televisão e rádio Videogames e jogos de computador Indústrias relacionadas Publicidade Arquitetura Design Moda	Indústrias centrais de direitos autorais Publicidade Sociedades de gestão coletiva Filmes e vídeo Música Artes cênicas Editoras Software Televisão e rádio Artes gráficas e visuais Indústrias de direitos autorais interdependentes Material de gravação em branco Eletrônicos para consumidor Instrumentos musicais Papel Fotocopiadoras Equipamento fotográfico Indústrias de direitos autorais parciais Arquitetura Vestuário, calçados Design Moda Utensílios domésticos Brinquedos

Fonte: Unctad (2012, p. 37).

Apesar de a expressão ser usada de maneiras diferentes, a Unctad define as indústrias criativas da seguinte forma:

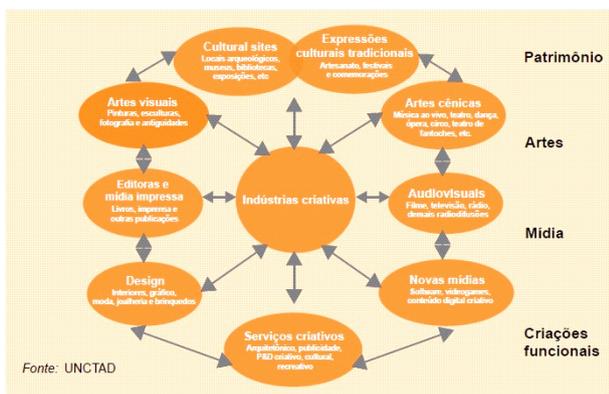
As indústrias criativas:

- São os ciclos de criação, produção e distribuição de produtos e serviços que utilizam criatividade e capital intelectual como insumos primários;
- Constituem um conjunto de atividades baseadas em conhecimento, focadas, entre outros, nas artes, que potencialmente gerem receitas de vendas e direitos de propriedade intelectual;
- Constituem produtos tangíveis e serviços intelectuais ou artísticos intangíveis com conteúdo criativo, valor econômico e objetivos de mercado;

– Posicionam-se no cruzamento entre os setores artísticos, de serviços e industriais; e constituem um novo setor dinâmico no comércio mundial (UNCTAD, 2012, p. 8).

Na Figura 1, apresenta-se a classificação da Unctad para as indústrias criativas.

Figura 1 – Classificação da Unctad para as indústrias criativas



Fonte: Unctad (2012, p. 8).

Ao se retomar as ideias de Benjamin (1955, s.p.) é possível ver que o que o inquietava, em relação à reprodutibilidade das obras, não era exatamente uma preocupação para os que hoje trabalham nas e/ou estudam as indústrias criativas. Sua discussão girava em torno da perda da aura pela obra de arte a partir de sua reprodução técnica. Sendo a aura definida por ele como “a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja”, em que lonjura significa a inacessibilidade, que representa o “[...] valor de culto da obra de arte, em categorias da percepção espacial e temporal”. Além do valor de culto, essa discussão gira também em torno da autenticidade da obra de arte. Mas sabe-se que, nesse caso, ele estava analisando não apenas a arte. Assim como os outros intelectuais da Escola de Frankfurt, o foco da análise era o desenvolvimento capitalista do final do século XIX e sua sociedade de consumo.

Voltando-se à discussão para os nossos dias, vê-se que a aproximação das indústrias criativas com a cultura é possível e que pode se dar por meio de políticas culturais.

A partir da perspectiva das políticas, a geração de valor cultural juntamente com o valor econômico da operação de indústrias criativas é relevante porque serve aos objetivos culturais da sociedade, que andam lado a lado com os objetivos econômicos de um governo e são refletidos em um amplo alcance de suas políticas culturais. O valor cultural da identidade é especialmente importante, seja ele compreendido ao nível da nação, região, cidade, município ou comunidade (UNCTAD, 2012, p. 25).

E, ainda, quando se trata de desenvolvimento, por diversos ângulos, não se pode deixar de pensar na participação da cultura nesses processos. É preciso olhar a cultura pelo viés da economia, como mais uma forma de alavancar um desenvolvimento sustentável. Pois, como afirmou Deheinzelin (2006, s.p.): “Enquanto terra, ouro ou petróleo são finitos, inelásticos, e por isso geram competição, conhecimento, Cultura e Criatividade são infinitos, elásticos. São os únicos recursos que não apenas não se esgotam como se renovam e multiplicam com o uso”.

Para isto, é necessário unir recursos que vão além dos naturais e tecnológicos, e que se valem da criatividade. Como bem simbólico, a cultura é responsável por transmitir valores e ideias, que ela busca na sociedade, e que podem ser usados no desenvolvimento econômico e social desta mesma sociedade (REIS, 2007).

1.4 Cultura e indústria cultural no Brasil

No nosso País, sempre se discutiu a cultura brasileira e a cultura popular; o que não acontecia em relação à cultura de massa. As primeiras publicações acadêmicas que tratam do tema ocorreram por volta da década de 1970, abordando os meios de comunicação de massa. Fora da academia, um artigo de Ferreira Gullar sobre a estética na sociedade de massa, datada de 1966, parece ter sido o primeiro encontrado. Nele, baseando-se nos ditos da Escola de Frankfurt, Gullar tenta delinear a situação da cultura no Brasil. Ao que parece, os críticos de cultura mantiveram seu foco no Estado autoritário, não percebendo o que acontecia na estrutura da sociedade brasileira. Enquanto eles discutiam a censura e a desnacionalização, não perceberam que na cultura um mercado de bens culturais começava a se estruturar. Ainda que fosse um mercado incipiente, já que esse mercado só viria a se fortalecer tempos depois (ORTIZ, 2001).

Em paralelo às críticas à cultura de massa, no Brasil a produção e o comércio de livros só passaram a ter alguma expressão, a partir da década de 30. De 1900 a 1922, a média de publicação de livros de literatura foi de sete ao ano: 92 no total. Era impossível a um escritor ter a literatura como sua única atividade profissional. Assim, muitos trabalhavam no magistério ou tinham funções públicas, e também escreviam para jornais. De acordo com Olavo Bilac (*apud* ORTIZ, 2001, p. 28), “o jornal é para todo escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler”. Ou, como afirmou Machado Neto (*apud* ORTIZ, 2001), era comum o intelectual iniciar uma relação com o público por meio do *mass media*. De modo que, “devido à insuficiente institucionalização da esfera literária, temos um

caso no qual um órgão voltado para a produção de massa se transforma em instância consagradora da legitimidade da obra literária” (ORTIZ, 2001, p. 29).

Após a Segunda Guerra Mundial, principalmente, começava um processo de modernização em diversos campos da sociedade brasileira. No início da década de 40, solidifica-se no Brasil uma sociedade urbano-industrial – assim nominada pelos sociólogos – e, com isto, também é possível verificar a real ocorrência de várias manifestações de uma cultura popular de massa no País. Nesse quadro de modernização, houve mudanças no rádio, na imprensa e no cinema – meios de comunicação mais antigos –, assim como em técnicas como o *marketing* e a televisão. Para uma melhor compreensão, retorna-se um pouco no tempo, mais precisamente ao ano de 1932, quando uma alteração na legislação possibilitou a veiculação de publicidade no rádio. No início foi regulamentado o limite de 10% da grade diária de programação para isto, passando a 20% em 1952.

Com essas medidas, o rádio favorece o crescimento da cultura popular de massa. Já o cinema, com os filmes americanos dominando o mercado, nos anos de 1940 e 1950, passa a ser visto como um bem de consumo, não só no Brasil. A indústria cinematográfica americana – que antes valorizava apenas seu público interno –, adota então uma política mais agressiva para suas exportações. Isto coincide com a baixa no público de cinema nos Estados Unidos e com uma mudança em sua política, que deseja estreitar laços com os países da América Latina. Assim, o cinema ganha força no Brasil, e surgem as primeiras empresas cinematográficas nacionais, que na década de 50 chegaram a produzir aproximadamente 27 filmes por ano (ORTIZ, 2001).

O crescimento também acontece em relação às publicações, com um aumento no número de revistas, jornais e livros. Assim como, na década de 50, tem início a primeira empresa de televisão em São Paulo, em seguida, ainda na mesma década, também no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Porto Alegre. O mercado livreiro era ainda muito insignificante na metade da década de 30. Fato compreensível em um país com tão elevado número de

analfabetos, resultando daí que não era possível a um escritor fazer da literatura sua profissão. Como visto anteriormente, restava aos literatos brasileiros, para sobreviverem e poderem escrever, trabalharem para o Estado ou serem professores.

Apesar dessa movimentação no período do pós-guerra, os economistas denominaram essa fase da economia brasileira de “industrialização restringida”, uma vez que o capitalismo crescia apenas em alguns setores, não alcançando toda a sociedade. Nesse contexto, como afirma Ortiz (2001, p. 45), “a ‘indústria cultural’ e a cultura popular de massa emergente se caracterizam mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude”. Diante desse quadro, o conceito de indústria cultural, tal qual concebido por Adorno e Horkheimer, não se observava no Brasil. E a cultura popular de massa não encontrava terreno para expansão. O “caráter integrador”, uma das marcas da indústria cultural, não acontecia entre as nossas empresas culturais. No capitalismo avançado, de acordo com a lógica frankfurtiana, os indivíduos “se encontram atomizadas no mercado e, desta forma, podem ser ‘agrupados’ em torno de determinadas instituições” (ORTIZ, 2001, p. 48). E isto se deve ao autoritarismo da indústria cultural, que integra as pessoas por meio da dominação e faz com que elas “sintonizem-se” a um centro comum.

Mesmo sendo a indústria cultural no Brasil ainda tão precária à época, os profissionais do rádio relembram que o ambiente de trabalho era mais criativo. E também destacam que as pessoas trabalhavam de forma mais “apaixonada”. Diferente, segundo eles, do ambiente da televisão, quando de seu início em nosso País, na década de 50, com suas novas técnicas. Porém, justamente o período de 1945 a 1964 destaca-se como um tempo de “grande efervescência e de criatividade cultural”, no qual houve um elevado número de expressões culturais. Um processo de “renovação cultural” que, coincidentemente, acontece num raro período de democracia no País (ORTIZ, 2001). E, ainda, de 1964 a 1968, mesmo com o golpe militar, ainda havia espaço para a liberdade de expressão, já que inicialmente o AI-5 não atingia o âmbito cultural. Essa intensa movimentação cultural, de acordo com Ortiz (2001, p. 102) teve suas motivações: “Um primeiro

fator a se considerar é a formação de um público, que sem se transformar em massa define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música, e até mesmo a televisão”. E o que chamou a atenção é que esse público urbano, diferentemente do que se conhecia até então, tinha um nível de escolaridade mais elevado. E isto parece ter ocorrido não só com o teatro.

Enquanto nas décadas de 40 e 50 ainda não se podia considerar uma sociedade de consumo no Brasil, no meio da década de 60 a televisão assume o papel de veículo de massa e, na década de 70, é a vez do cinema passar a trabalhar como indústria. É o estabelecimento do mercado de bens culturais. Nesse período, as medidas econômicas tomadas pelo governo militar são identificadas pelos economistas como “a segunda revolução industrial” no Brasil. Ao mesmo tempo em que o parque industrial cresce em nosso País, também se desenvolve o “parque industrial de produção de cultura” e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 2001). Nesse período também são criadas algumas instituições relacionadas com a cultura, como o Instituto Nacional do Cinema, Conselho Federal de Cultura, a Funarte, Embrafilme, etc.

De acordo com Ortiz (2001), com a criação da Embratel, em 1965, inicia-se um movimento de modernização nas telecomunicações. Seguindo-se a isso, ocorre a associação do País ao sistema internacional de satélites e a criação do Ministério das Comunicações. A partir daí, todas as condições tecnológicas de que carecia a indústria cultural estavam agora disponíveis. Aliavam-se aí “integração nacional” – interesse do Estado –, ao desenvolvimento do mercado – interesse dos empreendedores da comunicação. O mercado editorial também cresce naquele período, até a década de 1980, quando aumenta em muito a produção de livros. Contribuíram para isso a política de estímulo à produção de papel promovida pelo governo e a criação do Geipag, órgão encarregado da política para a indústria gráfica. Segue-se, a partir do estabelecimento da indústria cultural, uma nova fase na relação com a cultura, que passaria então a ser vista como um investimento comercial.

Na visão da Escola de Frankfurt, esta relação faz com que a cultura transforme-se em mercadoria tanto para quem a produz como para quem a consome, conforme Ortiz (2001). Mas ele não coaduna com essa ideia. Para ele, a forma como a Escola de Frankfurt trata a questão é positiva por apontar alguns problemas existentes, porém não permite entender outros. Em sua opinião, ainda que a cultura seja “industrializada”, ela não será apenas mais uma mercadoria, pois o seu “valor de uso” vai sempre estar nela incorporado. Ele segue embasando sua afirmação

Por isso prefiro a postura de Edgar Morin quando afirma que “a indústria cultural deve constantemente suplantar uma contradição fundamental entre suas estruturas burocratizadas-padronizadas e a originalidade dos produtos que ela fornece. Seu funcionamento se fundamenta nesses dois antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade”. Sua análise sobre as estrelas de cinema é neste sentido exemplar, ele as apreende como mercadoria e como mito (ORTIZ, 2001, p. 146-147).

Apesar do que afirmou, o autor reconhece o valor da posição da Escola de Frankfurt; através dela é possível perceber as mudanças que ocorreram no modo de organizar e distribuir a cultura na sociedade moderna. Mas isto não se deve apenas à questão econômica, ou seja, além de ser uma mercadoria a cultura precisa se fazer aceitar como autêntica. “A cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia” (ORTIZ, 2001, p. 147). Isso faz com que se veja também a cultura como um lugar de luta e diferenças sociais.

Ao se falar em cultura popular de massa, fala-se também na dicotomia popular-nacional. Duas vertentes são encontradas nos estudos sobre o tema. Uma associa popular ao que é tradicional e que está ligado às expressões culturais das classes populares, que os folcloristas tomam como a manutenção de culturas ancestrais, algo a ser mantido, à disposição de intelectuais, em casas de cultura, museus e livros. A outra faz a ligação do folclore com o

que é nacional, a partir da visão de folclore como “espírito de um povo”. No Brasil, o folclore começa a ser estudado no intuito de instituir a nacionalidade brasileira, a partir de estudos sobre o cruzamento do índio, do branco e do negro. Isto traz aos pesquisadores uma visão de cultura popular como algo simbólico, que os faz assumir o País como país periférico. Ortiz (2001) traz uma posição interessante:

Na verdade, o estudo da cultura popular é uma forma de manifestação da consciência regional quando ela se opõe ao Estado centralizador. Não é casual que os folcloristas predominantemente se concentrem em regiões periféricas como o Nordeste, e que o folclore se institucionalize no Brasil na década de 30. Penso que, no momento em que a elite local perde o poder no processo de unificação nacional, tem-se o florescimento do estudo da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático dessa classe que procura reequilibrar seu capital político através da temática regional (ORTIZ, 2001, p. 161-162).

Mas uma visão de viés político, aproveitando-se do contexto vigente, apresenta-se na década de 50. Ela traz uma nova forma de ver a cultura popular, diferente da questão do tradicional e do conservadorismo, que a olhava apenas pelo lado do folclore. E, deste modo, procura, por meio da cultura popular, fazer com que as classes populares enxerguem os problemas sociais. Um exemplo desse movimento é o “cinema novo”, que, em seu manifesto falava em usar a “estética da fome”, para fazer ver às classes, aos espectadores “sua própria miséria”. Essa visão folclorista se alongou no tempo, principalmente nas chamadas regiões periféricas, nas quais as secretarias e os conselhos de cultura promoviam políticas associadas ao popular tradicional. Agências de governo também se valeram do viés folclorista aliado a sua ideologia, por considerarem que “o argumento da tradição é fundamental na orientação de atividades que se voltam para a preservação da “memória”, dos museus, das festas populares

e do artesanato folclórico” (ORTIZ, 2001, p. 163). Porém, com o despontar da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos, o quadro muda. O conceito de popular na “moderna sociedade brasileira” passa a representar aquilo que é mais consumido. Significa dizer que o comando passa à lógica de mercado, esquecendo o lado político da questão e dando maior ou menor grau de importância aos produtos culturais, a partir do seu “consumo”.

A indústria cultural e a comunicação de massa colocam a cultura frente à dicotomia nacional-internacional. No que se refere à identidade nacional, essa questão vem sendo estudada de longa data. Um tema recorrente nesses estudos é a dependência cultural, em que os meios de comunicação intensificam a dominação dos “países centrais”. Como exemplo pode-se citar algumas posições de intelectuais brasileiros como Sílvio Romero – folclorista, crítico, ensaísta, professor e historiador da literatura brasileira –, que em seus estudos concluiu que “o Brasil não deve ser cópia da antiga metrópole” (*apud* ORTIZ, 2001, p. 183), referindo-se à origem da miscigenação no País. Mas, segundo Ortiz, “a ‘autenticidade’ do nacional, e, portanto da identidade, é na verdade uma construção simbólica, uma referência em relação à qual se discutem diversos problemas” (ORTIZ, 2001, p. 183). Para ele não existe apenas uma identidade, o que existe “é uma história da ‘ideologia da cultura brasileira’”; e esta está à mercê dos grupos políticos que a ditam.

Interessante é a citação que o autor faz de Roland Corbisier – filósofo, jurista e político brasileiro –, primeiro diretor do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb):

[...] assim como no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima, e importa produto acabado, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior. Importar o produto acabado é importar o Ser, a forma que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram. Ao importar o cadillac, o chicletes, a Coca-Cola e o cinema, não importamos apenas objetos e mercadorias, mas também todo um complexo de valores

e de condutas que se acham implicados nesses produtos (CORBISIER *apud* ORTIZ, 2001, p. 183).

Ortiz refere-se ao texto como uma “citação paradigmática, que se tornou senso comum”. E, embora não demonstre total concordância com o mesmo, ressalta que esse “itinerário intelectual coletivo” é um fato. E que, ainda que esteja fundamentado socialmente, resulta numa fixação “em se criar uma imagem na contraposição com o outro” (ORTIZ, 2011, p. 183).

Ainda sobre o mesmo tema, Ortiz traz a questão da distribuição da programação de televisão no mundo. Ele cita os estudos feitos na década de 70 por Tapio Varis e Nordestreng, que concluíram que, diferentemente do que se esperava, “o livre fluxo de informação” defendido pela Unesco, na verdade disfarçava a real diferença que existia entre os países periféricos e os centrais; fazia dos países periféricos apenas consumidores do que era produzido por um pequeno número de países centrais, como Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha. Mas, em paralelo a isso, naquela mesma década, o cinema brasileiro deu um salto em matéria de produção. E, além do cinema, também cresceram a participação de autores nacionais nas publicações editoriais, bem como a produção de discos e cassetes de música popular brasileira. A década de 70 foi também considerada a “década da mídia” no Brasil, devido ao crescimento da publicidade, com um elevado investimento em propaganda. Sendo que, mesmo com a participação das agências multinacionais no mercado da publicidade, as agências brasileiras do ramo foram as maiores favorecidas (ORTIZ, 2011).

Em relação à televisão, embora alguns estudos demonstrassem a hegemonia dos mercados estrangeiros, principalmente das indústrias anglo-americanas, Thomas Guback e Tapio Varis também evidenciavam que,

[...] nos negócios da televisão mundial, o estudo do lado cultural da distribuição internacional dos programas de televisão mostra que é importante, nos países em desenvolvimento, a quantidade de programas-hora importados,

importante por causa do impacto cultural, social e político do material importado (*apud* ORTIZ, 2011, p.198).

Desta forma, além da questão econômica, há que se levar em consideração toda questão de ideologia e cultura, principalmente nos países considerados dependentes. Para exemplificar, Ortiz apresenta resultado de estudo da Unesco realizado em 1973, que apontava a superioridade dos Estados Unidos, especialmente em relação à América Latina, que importava até 84% dos programas em alguns países, sendo tida como “zona de influência norte-americana” (ORTIZ, 2011).

Apesar dessa hegemonia americana, o Brasil, naquele período, passou a ocupar a sétima posição no *ranking* mundial, tendo diminuído a diferença de audiência em relação a países como Alemanha, França e Reino Unido. O que fez ver o mercado nacional alcançando grandeza internacional. Destacando-se ainda que, diferentemente da imagem nacionalista que considerava a televisão brasileira apenas pelo lado da dependência cultural, o desenvolvimento desse mercado se dá, em boa parte, pelas indústrias culturais do próprio país (ORTIZ, 2011). Isto se torna mais claro, quando se verifica que, na década de 70, as telenovelas brasileiras suplantam as séries americanas em sua evolução, assumindo o primeiro lugar entre os veículos de televisão. Além das novelas, outros tipos de programação também foram incentivados naquele período, como esporte, jornalismo, séries nacionais, fazendo com que o percentual de programação estrangeira veiculada caísse de cerca de 60% em 1972 para 30% em 1983, chegando a 23% no horário considerado “nobre”. Com isso, o Brasil cresceu em posições nesse mercado. Com esse crescimento, e para que ele continuasse a ocorrer, foram necessários alguns “ajustes”. A imagem do Brasil, antes associada ao “padrão Carmen Miranda”, foi readequada a padrões internacionais. Se, antes, o que se defendia era o nacional-popular, com a exportação de novelas brasileiras para a América Latina e Europa, o foco passou a ser o “internacional popular” (ORTIZ, 2011). Essa internacionalização, cujo significado em economia é apresentado por Ortiz (2011) como sendo o “processo de adequação de normas

de produção em nível da produção internacional”, faz com que os programas produzidos aqui tomem por base o padrão adotado internacionalmente pelo *mass media*. Com isto, a imagem que era passada de um Brasil exótico muda e se aproxima daquela de outros países. Porém, segundo Ortiz:

[...] dentro desse novo panorama, a discussão sobre o nacional adquire uma outra feição. Até então, ela se confinava aos limites internos da nação brasileira, seja na sua versão tradicional, seja na forma isebiana; hoje ela se transforma em ideologia que justifica a ação dos grupos empresariais no mercado mundial. Talvez por isso não há grandes diferenças entre o discurso de venda da telenovela e a argumentação dos comerciantes de armamento no exterior (o Brasil é o quinto produtor mundial), uma vez que ambos são visto exclusivamente como produtos nacionais” (ORTIZ, 2011, p. 206).

Para esse autor, a partir do estabelecimento dessa nova “visão do Brasil”, tentar voltar ao antagonismo colonizador/colonizado não é mais uma opção, a menos que a intenção seja “confundir a ideia de realização da liberdade com as formas de dominação da sociedade industrial nacional”.

Após a abordagem parcial das categorias apresentadas, seguem os procedimentos utilizados para o desenvolvimento deste livro.

2 O CAMINHO DA PESQUISA REALIZADA

Começamos este capítulo conceituando pesquisa científica. Conforme Deslandes, Gomes e Minayo (2013), a pesquisa é “a atividade básica da ciência”. É por meio dela que a realidade é atualizada e ensinada. E é em situações da vida real que seus questionamentos surgem, sendo daí que vêm sua motivação e seus objetivos. Trata-se de um processo formal utilizado como meio para “conhecer a realidade ou para descobrir verdades parciais”, através do método de pensamento reflexivo, e que necessita ser tratado cientificamente (LAKATOS; MARCONI, 2003).

2.1 Classificação da pesquisa

Em relação aos seus objetivos, esta pesquisa é classificada como descritiva e qualitativa, por ser este o tipo de pesquisa em que o pesquisador não interfere nos fatos. Para isto, se fez uso da história oral, que, segundo Meihy e Ribeiro (2011, p. 12), “[...] é um conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e que continua com a definição de um grupo de pessoas a serem entrevistadas”. Dentro da classificação da história oral, foi adotada a história oral híbrida, uma vez que, além da análise das entrevistas, foi feito o cruzamento de dados.

Como afirmado anteriormente, nesta pesquisa foi utilizada a técnica de história oral. O gênero narrativo trabalhado foi o de história oral temática, que “[...] articula, na maioria das vezes, diálogos com outros documentos” (MEIHY, 2005, p. 162). E que, partindo de um assunto definido antecipadamente “[...] se compromete com o esclarecimento ou opinião do entrevistador sobre algum evento definido. A objetividade, portanto, é mais dirigida, ainda que seja inviável supor objetividade absoluta em expressões da fala espontânea” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p. 88).

2.2 Coleta de dados

A partir da opção pela história oral como método nesta pesquisa, foi imprescindível o uso de entrevistas na coleta de dados. Para Alberti (2005), a entrevista é o núcleo, a parte principal, em um trabalho de história oral. É para ela que devem se voltar todas as atenções no início dos trabalhos da pesquisa, assim como todo o cuidado com o tratamento a ser dado ao acervo gerado. De acordo com Meihy e Ribeiro (2011), embora eles considerem o projeto “a peça mais importante” em história oral, “seja qual for o gênero de história oral, o ato da entrevista se reveste de significado especial” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p. 100).

É necessário que os roteiros das entrevistas sejam muito bem elaborados, de modo a permitir o maior aproveitamento possível das narrativas colhidas. Assim como é de extrema importância que o entrevistador tenha um vasto conhecimento prévio sobre o tema pesquisado. No caso de não haver outros trabalhos dentro do mesmo tema, que possam ser consultados, devem ser consultados trabalhos realizados dentro de escopo semelhante ao proposto na pesquisa em questão.

A opção pelo uso da história oral nesta pesquisa se deve, principalmente, ao fato de ela tratar da obra de uma personalidade contemporânea. Mas, também, por não haver fontes escritas sobre o tema específico a ser pesquisado, como demonstrado no estado da arte. Assim, será necessário buscar narrativas de pessoas que conviveram com a personalidade, que têm conhecimento sobre a trajetória de sua obra e envolvimento com o contexto pesquisado, para, através de suas memórias, alcançar respostas ao nosso problema de pesquisa.

De acordo com Meihy:

A história oral responde à necessidade de preenchimento de espaços capazes de dar sentido a uma cultura explicativa dos atos sociais vistos pelas pessoas que herdaram os dilemas e as benesses da vida no presente. Sua versão do processo, porém, deve ser um legado de

domínio público. [...] Em todos os quadrantes da vida individual ou coletiva despontam investidas que se completam com registros de experiências familiares, institucionais, de pessoas comuns ou ilustres. Fatos notáveis e acontecimentos corriqueiros mostram que a noção de vida social apreendida pela história oral é relevante em sua plenitude (2005, p. 24).

As entrevistas, que antes tinham o sentido mais próximo de “depoimento”, são hoje tratadas por parte dos oralistas como “[...] maneira dialógica em que alguém grava ou registra narrativa de outra pessoa” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.100). Nesta pesquisa, elas foram registradas, inicialmente, por meio de gravações, em entrevista única por entrevistado. A ideia da entrevista única, além da virtude da síntese que ela oferece, está diretamente ligada ao fato de que, por serem várias e por demandarem o deslocamento da pesquisadora para outro estado, será necessário objetivá-las.

Por tratar-se de entrevistas de história oral-temática, elas seguiram um roteiro. Mas, apenas como forma de orientar a narrativa, e não no sentido de excesso de objetividade. Os projetos de história oral, de acordo com sua finalidade, podem se esgotar em dois momentos diferentes, sendo classificados em atividade-fim ou atividade-meio. No caso presente, as entrevistas foram utilizadas como base para uma pesquisa, o que faz deste projeto de história oral uma “atividade-meio”. Deste modo, as entrevistas realizadas foram consideradas como “[...] corpus documental provocado” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p. 14), e passaram por análises.

A relação da história oral com a eletrônica é muito estreita. Pode-se mesmo dizer que é uma relação de dependência. A utilização de aparelhos eletrônicos faz com que a coleta de dados, o estabelecimento de textos, a formulação, o arquivamento e a divulgação documental avancem (MEIHY, 2005), mostrando que a utilização desse tipo de aparelho, usado na maioria das vezes para diversão, colabora para a “[...] produção, a preservação de documentos e as análises sociais” (MEIHY, 2005, p. 32).

Embora seja, praticamente, impossível pensar a história oral sem os equipamentos eletrônicos, é preciso esclarecer que, além desses equipamentos, obrigatoriamente é necessária a participação humana. A respeito da mediação eletrônica, Meihy (2005, p. 33) diz que: “[...] é, aliás, uma das marcas da história oral como procedimento novo”. A memória está sempre presente na história oral; toda narrativa tem passado em sua constituição:

O passado contido na memória é dinâmico como a própria memória individual ou grupal. Enquanto a narrativa da memória não se consubstancia em um documento escrito, ela é mutável e sofre variações que vão desde a ênfase ou a entonação até os silêncios e disfarces (MEIHY, 2005, p. 61).

Uma narrativa – em que estão o fato lembrado, a forma como foi narrado e a situação em que ele foi lembrado – inicia-se na memória e depois se reflete na imaginação. Então, por meio de “estratégias narrativas”, é verbalizada, podendo vir a ser uma fonte escrita. Em relação à história, a memória é tida como um “depósito” de interpretações de fatos do passado que ainda não foram escritos. E é a partir da história oral que essa memória pode ser assumida como história. A história oral age mediando esses dois “estágios” da memória. Em projetos de história oral, a memória é normalmente classificada por aspectos como: classe social, etnia, gênero e circunstâncias históricas, conforme a área de interesse do projeto. Para cada abordagem, há especificidades identitárias que vão dar direção à coleta de depoimentos originados em versões da memória (MEIHY, 2005).

É fundamental que se considere o “lugar social” dos indivíduos ou grupos depoentes, independentemente da categoria de memória a ser usada, para que se averigue a identidade. São as questões – ou compromissos – de classe social as responsáveis por ajustar socialmente os indivíduos. Na história oral o que é chamado de *grupal*, *social*, *cultural* ou *coletivo* não é o resultado da soma dos particulares, mas “[...] é o resultado de experiências que vinculam algumas pessoas a outras segundo pressupostos

articuladores de identidades decorrentes de memórias culturais” (MEIHY, 2005, p. 79).

É possível fazer história oral com uma pessoa, com um grupo definido de pessoas ou com um grande número de entrevistados. Mas é importante que se justifique o número de entrevistados determinado. Assim como é necessário ter critérios para a seleção dos entrevistados e de que forma eles se comunicam com determinada experiência coletiva. Sobre a diversidade das pessoas a serem entrevistadas, Meihy considera que

é errado dizer que em história oral existam situações ou pessoas típicas. A chamada “diversidade dos sujeitos” deve ser preservada a fim de se evitar generalizações. Por outro lado, a comodidade da eleição de tipos médios ou representativos deve ser revista, sob pena de se descurar a análise do colaborador para privilegiar a do diretor do projeto (MEIHY, 2005, p. 80).

A escolha dos entrevistados é mais um ponto de grande importância nos projetos de história oral. Este processo não deve tomar por base apenas critérios quantitativos. É necessário observar os objetivos da pesquisa e o grau de envolvimento e de participação do entrevistado nas situações relativas ao tema da mesma. Para tanto, é necessário ter conhecimento sobre o tema, sobre as pessoas que dele participaram e quais são os que se destacam dentre eles. Vale salientar que, numa primeira tomada das possíveis pessoas a serem entrevistadas, é interessante destacar a causa da escolha de cada uma delas. Isto se deve à possibilidade de, no decorrer da pesquisa, haver a necessidade de substituição de algumas delas, por motivos variados (ALBERTI, 2005).

O número de entrevistados a considerar está ligado diretamente ao objetivo da pesquisa, e deve ser adequado para que se alcance o pretendido no projeto. Não há como se precisar esse número, durante a elaboração do projeto. É só em meio à pesquisa, no decorrer do período de realização das entrevistas, que se poderá avaliar, quando o material colhido vai ser suficiente.

Como afirmado anteriormente, nesta pesquisa foram realizadas entrevistas *temáticas*, que são aquelas que “[...] versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido” (ALBERTI, 2005, p. 37). Seguindo com as afirmações de Alberti.

Em geral, a escolha de entrevistas temáticas é adequada para o caso de temas que têm o estatuto relativamente definido na trajetória de vida dos depoentes, como, por exemplo, um período determinado cronologicamente, uma função desempenhada ou o envolvimento e a experiência em acontecimentos ou conjunturas específicos (2005, p. 38).

Um aspecto importante a observar, em relação às entrevistas, é a forma de gravação e o cuidado com as mesmas. O nível de sofisticação dos equipamentos empregados vai depender dos objetivos do trabalho. Pode-se utilizar desde um pequeno equipamento portátil até um potente e requintado equipamento de gravação e reprodução de áudio e vídeo. Porém, seja qual for a forma adotada, é importante que se providencie uma cópia de segurança das gravações tão logo seja possível. Em geral, essa cópia deve ser gravada em suporte diferente da gravação original e arquivada em local também distinto. É necessário haver atenção com as técnicas de preservação desse material. Também é importante que se mantenha atenção sobre a atualidade da tecnologia empregada, devido à rápida evolução desses equipamentos atualmente; e, quando necessário, proceder à atualização da tecnologia de suporte utilizada. Para fins de segurança, esse material deve ser dividido em dois conjuntos, sendo um para acesso – como degravação, por exemplo – e outro para preservação. Assim, o risco de perda acidental torna-se menor.

Uma importante parte de todo o trabalho de entrevista é, sem dúvida, o cuidado com a carta de cessão de direitos sobre o depoimento dado. Um documento em que o entrevistado cede a entrevista ao pesquisador, para que ele possa utilizá-la para os fins previamente acordados. Com relação a isto, o entrevistado pode fazer algumas exigências; será, então, necessário negociar.

A carta deve estar pronta para ser assinada, individualmente pelo entrevistado, ao final da última entrevista realizada.

As circunstâncias em que ocorre a entrevista são muito importantes à sua condução. É preciso atenção com uma série de detalhes que, à primeira vista ou para um entrevistador inexperiente, podem não ser tratadas com o devido cuidado e podem interferir diretamente no seu desenrolar. São questões relativas ao local de realização, ao tempo de duração, às pessoas presentes e à função do gravador (ALBERTI, 2005).

O local onde será realizada a entrevista deve ser combinado entre o entrevistador e o entrevistado. Mas, é importante que seja um ambiente que favoreça o bom andamento da entrevista. Deve-se dar preferência a um ambiente silencioso e sem o acesso de outras pessoas. Também é interessante poder contar com uma mesa para apoiar o material a ser usado na entrevista, como o gravador, o roteiro da entrevista, material para anotação e o que mais o entrevistador julgar necessário. A mesa é ainda uma forma de “restringir” o espaço, propiciando a concentração na entrevista. Em resumo, citando Alberti (2005, p. 107), “o importante é que o local de realização da entrevista contribua para se atingir os objetivos que a geraram e não prejudique a relação estabelecida, nem a gravação do depoimento”.

A duração de cada sessão de entrevista, embora haja os tempos médios recomendados, vai variar de caso a caso. Ela está diretamente ligada à relação que se estabelece entre o entrevistador e o entrevistado, da situação momentânea e das condições de tempo e físicas do entrevistado. Deve-se estar atento também ao grau de interesse do entrevistado. Recomenda-se que, em média, uma sessão de entrevista não dure mais que duas horas. Um tempo maior que este pode se tornar penoso para ambos, entrevistado e entrevistador. Mas, como em tudo, há exceções. E, mais uma vez, isto vai depender do contexto no momento.

Sobre a apresentação do entrevistador no momento da entrevista, também é necessário cuidado. Esta não deve estar aquém nem além do que a ocasião pede. Ou seja, deve-se estar vestido conforme o entrevistado e o ambiente. Não se pode correr o risco

de ser mal-interpretado pelo entrevistado, que pode tomar uma apresentação como menosprezo à ocasião ou como um acinte. Trata-se de uma questão externa à entrevista em si, mas que pode interferir no seu bom andamento.

Conduzir uma entrevista exige mais atenção do que aparenta. É preciso planejar bem cada sessão, assim como planejar cada detalhe. O entrevistador tem muitos itens a cuidar, durante uma entrevista: o gravador, o roteiro, as anotações e, acima de tudo, o entrevistado. Ele deve ser o centro das atenções, e é para ele que os olhos do entrevistador devem estar voltados na maior parte do tempo. Não só por uma questão de respeito a quem se está entrevistando, mas também por ser necessário observar suas expressões e seus gestos; eles também “contam” a história. É importante avaliar a necessidade de mais de um pesquisador na entrevista, de modo a não comprometê-la.

Alberti (2005) inclui aqui mais alguns aspectos que considera importantes no comportamento do entrevistador, como a ética e o respeito ao entrevistado. E lembra, ainda, a necessidade de informá-lo sobre a carta de cessão de direitos e em que será usada a entrevista. Como também atender ao entrevistado quando este solicitar que o gravador seja desligado. A maior recomendação, no entanto, é “conduzir a entrevista com calma e tranquilidade”.

Numa entrevista, deve-se observar “[...] o que dizer, como dizer, como ouvir” (ALBERTI, 2005, p. 119). Sugere-se que o entrevistador ouça mais do que fale, embora isto não o impeça de conduzir a entrevista. A opção pela entrevista diretiva – em que ela se dá na forma de um diálogo – também é recomendada, por se acreditar que é uma forma de se obter melhores resultados. Mas este tipo de entrevista exige cuidado maior para que não se influencie o depoimento. Uma maneira de não deixar que isso aconteça é o uso de perguntas abertas, que deixa o entrevistado livre para falar o quanto desejar.

Outras maneiras de “incentivar o depoimento” são: “[...] procurar ancorar as questões a documentos de época (fotos, artigos de jornal etc.) e a fatos específicos. Uma referência a um fato concreto pode ajudar a recordá-lo e permite o desdobramento

da resposta por meio de associações com outros fatos” (ALBERTI, 2005, p. 121). Assim, todos estes “artifícios” são válidos para ajudar o entrevistado a relatar os fatos de forma bem detalhada, o que vai ser muito útil na comparação dos conteúdos das entrevistas.

Algumas rotinas são importantes, como, por exemplo, a adoção de um “cabeçalho” de abertura de gravação em cada sessão de entrevista. Nele são gravadas informações como as sugeridas pelo CPDOC, como: a cidade, a data, o nome do entrevistado, o número da sessão de entrevista (no caso de ser mais de uma), o nome dos pesquisadores, o nome do projeto e da instituição na qual se desenvolve a pesquisa relacionada à entrevista. Outras informações podem ser acrescentadas, como, por exemplo, o local em que a entrevista é realizada (ALBERTI, 2005).

Durante a entrevista Alberti (2005) indica alguns procedimentos a serem seguidos para seu bom andamento, bem como o de sua transcrição:

- evitar falas superpostas;
- anotar nomes próprios e palavras com pouca clareza;
- registrar as expressões faciais e os gestos em forma de lista, facilitando sua localização, quando do tratamento da entrevista.

No final da entrevista, pode-se verificar com o entrevistado nomes e palavras desconhecidas que foram ditos durante a mesma. Depois de realizadas e transcritas as entrevistas, é o momento de fazer a análise e a interpretação dos dados que, conforme Lakatos e Marconi (2003), é o núcleo central da pesquisa. São duas atividades que estão muito ligadas. As mesmas autoras trazem os conceitos para ambas:

Análise (ou explicação). É a tentativa de evidenciar as relações existentes entre o fenômeno estudado e outros fatores. Essas relações podem ser “estabelecidas em função de suas propriedades relacionais de causa-efeito, produtor-produção, de correlações, de análise de

conteúdo, etc.” (Trujillo, 1974:178). [...] Interpretação. É a atividade intelectual que procura dar um significado mais amplo às respostas, vinculando-as a outros conhecimentos. Em geral, a interpretação significa a exposição do verdadeiro significado do material apresentado, em relação aos objetivos propostos e ao tema. Esclarece não só o significado do material, mas também faz ilações mais amplas dos dados discutidos (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 167-168).

Dois itens têm grande importância na análise e interpretação dos dados. O primeiro deles é que se tenha um bom planejamento da pesquisa, o segundo é o grau de complexidade ou simplicidade dos problemas ou das hipóteses. Um ponto a destacar em relação às entrevistas é o tipo de amostragem – a forma de seleção dos entrevistados. Nesta pesquisa usou-se a técnica de amostragem intencional, que é o tipo mais comum de amostragem não probabilística e o mais usado em pesquisas qualitativas. Nela o pesquisador, por ter interesse na opinião de elementos específicos da população, elege quem serão os entrevistados dentre a população.

2.3 A hermenêutica de profundidade

Retomando-se as ideias do referencial teórico, apresenta-se a parte do referencial metodológico de Thompson (2011) que será utilizada como método. Trata-se da “hermenêutica de profundidade” (HP), que destaca o objeto de análise como uma “construção simbólica significativa”, que necessita ser interpretada. Esta metodologia adequa-se à análise das formas simbólicas e, assim, pode ser moldada e utilizada na análise da ideologia e da comunicação de massa.

Antes de adentrar no método da HP, é importante que se apresente alguns aspectos da hermenêutica nas investigações em ciências sociais. Thompson (2011), apesar de indicar não ser este o único método para tal, entende que outros tipos de

análise possam ser empregados para o tema, porém com enfoques parciais. Pelas lentes da hermenêutica, diferentemente do campo das ciências naturais, nas ciências sociais “o objeto de nossas investigações é, ele mesmo, um território pré-interpretado” (THOMPSON, 2011, p. 358). Significa dizer que, ao tentar interpretar uma forma simbólica, pode-se estar diante de algo que já seja uma interpretação, e que já tenha sido previamente interpretado pelos sujeitos que formam o campo-objeto, no qual a forma simbólica está inserida. Outros aspectos trazidos por Thompson são:

1. os sujeitos que compõem o campo subjetivo-objetivo da pesquisa social podem se apropriar dos resultados dessa pesquisa, podendo assim fazer com que esse campo sofra alterações nesse processo de apropriação;

Se a hermenêutica nos recorda que o campo-objeto da investigação social é também um campo-sujeito, ela também nos recorda que os sujeitos que constituem o campo-sujeito-objeto são como os próprios analistas sociais, sujeitos capazes de compreender, de refletir e de agir fundamentados nessa compreensão e reflexão (THOMPSON, 2011, p. 359).

2. ao fazerem parte do mundo social, os sujeitos trazem consigo tradições históricas. Muitas dessas tradições sequer têm uma verdade histórica; foram inventadas em tempos bem mais recentes do que o considerado e incorporadas como tradições.

[...] a experiência humana é sempre histórica, no sentido de que uma nova experiência é sempre assimilada aos resíduos do que passou, e no sentido que, ao procurar compreender o que é novo, nós sempre e necessariamente construímos sobre o que já está presente (THOMPSON, 2011, p. 360).

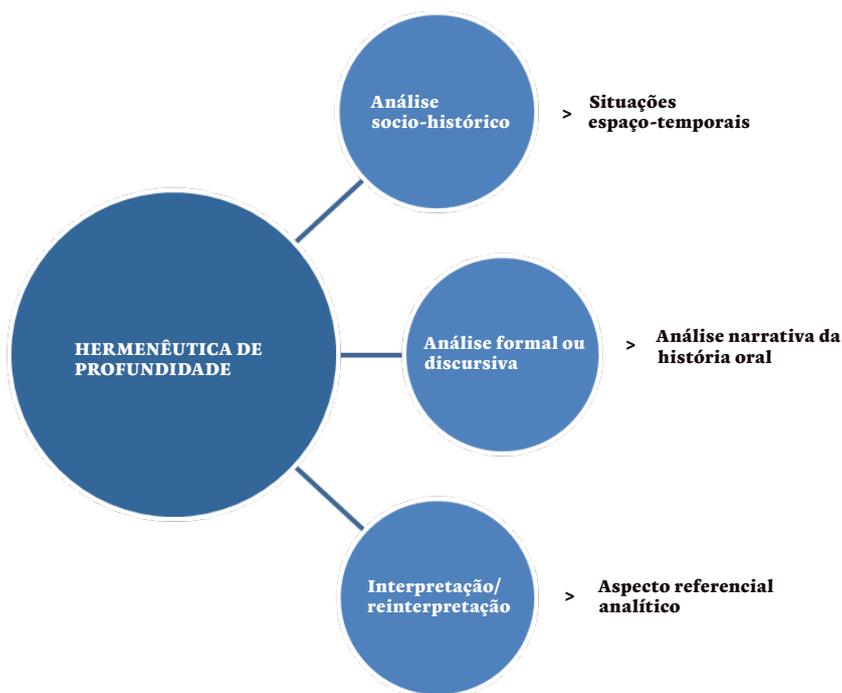
A origem da hermenêutica de profundidade está relacionada à possibilidade, ou mesmo exigência, do emprego de vários

métodos elucidativos, tanto na pesquisa social como em outros campos. É a partir daí que Thompson desenvolve sua metodologia de estudo das formas simbólicas, que ele também adapta ao estudo da ideologia e da comunicação de massa. Essa metodologia determina que, uma vez que o objeto a ser investigado é um campo pré-interpretado, deve-se levar em consideração o modo como os sujeitos que compõem o campo-sujeito-objeto interpretam as formas simbólicas. Assim, a HP terá como foco a análise do modo de interpretação e compreensão das formas simbólicas por quem as produz e recebe. Para isto, devem ser usados instrumentos de pesquisa etnográfica como entrevistas e observação participante, de modo a perceber como se dão a interpretação e a compreensão no cotidiano. É importante que esta percepção se inicie pela interpretação da doxa, mas que vá além desse estágio.

O método foi dividido por Thompson em três fases, as quais são descritas abaixo, apresentando-se o que foi seguido por esta pesquisa em cada uma delas:

1. análise sócio-histórica, cujo objetivo é a reconstrução das “condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas”. Para isto, foram analisadas as situações espaço temporais;
2. análise formal ou discursiva, cujo interesse é a organização interna das formas simbólicas, incluindo “suas características estruturais, seus padrões e relações”. Para esta análise, foi empregada a análise narrativa;
3. interpretação/reinterpretação: onde se busca a compreensão do “aspecto referencial” das formas simbólicas ou discursivas, descritas como sendo “construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem alguma coisa sobre algo” (THOMPSON, 2011, p. 375).

Figura 2 – Adaptação de desenho da hermenêutica de profundidade



Fonte: Thompson (2011) adaptado pelas autoras.

A partir da descrição feita, pode-se afirmar que a HP oferece condições de análise da temática proposta.

3 INTERPRETAÇÃO E REINTERPRETAÇÃO DAS MEMÓRIAS

Neste capítulo de interpretação e reinterpretação, apresentaram-se os entrevistados nesta pesquisa e suas narrativas – que foram analisadas com base na teoria estudada –, são tecidos comentários e estruturadas as conclusões alcançadas.

3.1 Os entrevistados nesta pesquisa

A fim de atingir os objetivos desta pesquisa, buscou-se diversificar os entrevistados de acordo com o tipo de relação que cada um deles tinha com Suassuna e sua obra. Considerou-se importante haver diferentes referenciais. Assim, faz-se aqui uma breve apresentação das pessoas entrevistadas:

Entrevistado 1 – Carlos Newton Júnior (Carlos Newton de Souza Lima Júnior): poeta, ensaísta, professor na Universidade Federal de Pernambuco, maior especialista na obra de Suassuna, também foi seu aluno e amigo e participou de alguns projetos com o escritor;

Entrevistado 2 – Manuel Dantas Suassuna (Manuel Dantas Vilar Suassuna), ou apenas Dantas – como é chamado na família: artista plástico, também faz trabalhos de cenografia e figurino para teatro, filho de Ariano Suassuna;

Entrevistada 3 – Adriana Victor (Adriana Pimentel Victor): jornalista, foi assessora de imprensa de Ariano Suassuna, quando ele era secretário de Cultura de Pernambuco, no governo de Miguel Arraes; foi sua secretária-adjunta quando ele assumiu novamente a Secretaria de Cultura de Pernambuco, no governo de Eduardo Campos. Fez junto com ele um programa de televisão na Rede Globo Nordeste – afiliada da Rede Globo em Pernambuco – e tornou-se sua amiga. Também escreveu um perfil biográfico do escritor;

Entrevistada 4 – Beta Suassuna Fernandes (Betacoeli Suassuna Fernandes): irmã de Ariano Suassuna;

Entrevistada 5 – Flávia Suassuna: escritora, professora, sobrinha de Ariano Suassuna;

Entrevistado 6 – Romero de Andrade Lima: artista plástico, diretor teatral, sobrinho de Ariano Suassuna.

3.2 Sumarização das categorias

As categorias de análise que embasam esta pesquisa são Memória e Cultura, assumidas como base teórica necessária à consecução dos objetivos estabelecidos. A partir dessa base teórica, dos depoimentos dos entrevistados e das evidências encontradas, as subcategorias foram sendo estruturadas, assim como foi sendo dada a organização de sentido às mesmas. Desta forma, as análises nesta pesquisa foram realizadas em cada subcategoria proposta.

Quadro 2– Categorias de análise

CATEGORIAS ESTABELECIDAS NO TRABALHO	SUBCATEGORIAS	ORGANIZAÇÃO DE SENTIDO DADO
Memória	Carreira – obra	Quando começou, em que lugar, obra
	Influências	Populares e eruditas
	Produtos culturais	Poesias, romances, peças e outras artes
Cultura	Defesa	Movimento Armorial
	Propagação	Aulas-espetáculo
	Indústrias cultural e criativa: opinião e aproximação	O que representava e como se deu a aproximação com o cinema, a televisão e a internet

Fonte: Produzido pelas autoras.

A partir desta sumarização, apresenta-se a seguir a primeira categoria.

3.3 Categoria I: memória

A vida de uma pessoa não é o que lhe aconteceu, mas o que ela recorda e como recorda. (Gabriel Garcia Marques)

Antes de adentrar as subcategorias deste tema, propriamente ditas, e a fim de situar os entrevistados em suas relações com o escritor, apresenta-se o que os mesmos dizem sobre a pessoa de Ariano Suassuna. Porque, como disse Adriana Victor: *Desde que Ariano morreu, eu já fui a alguns eventos para falar sobre ele. E eu digo sempre assim: gente, sobre o Ariano intelectual, vocês podem ler; dá uma “googada” – de Google – aí que vão aparecer as obras, o que ele fez, o que não fez... O que eu posso passar mais é sobre esse Ariano pessoa, de conviver, incrível, incrível!*

Sua irmã, Beta, segue dizendo que *Ariano era uma pessoa assim que, onde ele passava, não tinha como não se gostar dele. Onde ele passava todo mundo se encantava. Ele encantava todo mundo. Conseguia passar tudo o que ele queria para todo mundo. Ela conta, sorrindo, que É muita história para contar. De Ariano então... E, graças a Deus, eu tenho essa memória. Eu me lembro, do nascimento de Ariano. E eu tinha um ano e meio. Certamente eu não falava. Mas me lembro de meus irmãos dizendo: “Que nome mais feio! Parece aranha”. Uma vez ele foi consultar sobre o Santo Ariano, sobre a vida dele. O Santo tinha morrido afogado. Ele disse: “Então não dá para mim não. Tenho que me pegar com outro santo!”*

Suassuna era realmente uma pessoa muito bem quista. Foi o que se encontrou não só nos relatos dos entrevistados, mas também em “quase” todos os textos pesquisados. O “quase” fica por conta de algumas pessoas que não comungam ideológica ou culturalmente com suas posições em determinados temas. A escritora Flávia Suassuna nos apresenta sua teoria a respeito do que, em parte, fazia tantas pessoas gostarem desse homem. *Ele*

nasceu em 1927, e a gente vê que a partir de trinta a sociedade brasileira começa se urbanizar. Então Ariano fez uma espécie de guarda desses valores interioranos, que são muito importantes porque são a base cultural aqui do Nordeste. Uma vez uma pessoa me fez essa pergunta sobre Ariano: “Por que todo mundo gosta de Ariano?” Na verdade nós somos pessoas que, numa cidade grande, guardamos muito de nossas raízes interioranas. Por exemplo, na minha família – que é também a família de Ariano – foi exatamente a geração dele que veio do interior para cá. Ariano e meu pai, que era irmão dele, vieram estudar e foram internos no Colégio Americano Batista. Eles são exatamente essa geração que faz o transporte daquelas cidadezinhas do interior para cá.

Uma das grandes paixões de Suassuna era o circo, que ele conheceu na infância, quando morava em Taperoá, interior da Paraíba. Ele se dizia um “palhaço frustrado”. Flávia lembra o que ele contava de sua infância. *Ele dizia assim: “Eu tenho duas lembranças de minha infância: a primeira era quando o circo chegava, e depois quando os cantadores cantavam na rua”.* Carlos Newton complementa sobre esse gosto do escritor: *Ariano conheceu o teatro num circo, ainda em Taperoá. Ele declarou isso em várias vezes. A primeira vez que ele assistiu a uma peça foi dentro de um circo. Os circos naquela época traziam peças.* É dessas lembranças que vêm alguns personagens das obras de Suassuna, como o palhaço Gregório – narrador do *Auto da Compadecida* –, e Benedito – de *A pena e a lei*. Como o próprio Suassuna dizia, o universo mítico do escritor se forma na infância e até na adolescência. “Depois daí, tudo é acréscimo” (VICTOR; LINS, 2007, p. 34). E ele mesmo é um nítido exemplo disto, já que “não há como se questionar a influência desse universo sertanejo e mítico em sua formação” (VICTOR; LINS, 2007, p. 34-35).

Uma coisa que chama a atenção nos relatos a respeito de Suassuna é a alusão a um homem simples, com valores diferenciados da maioria das pessoas. Valores deixados para trás por muitos e desconhecidos por outros. Flávia traduz um pouco do pensamento dessa pessoa simples: *Ariano acha o seguinte: aqui no litoral, a gente, por conta dos meios de comunicação e coisas assim, já se desvirtuou. O que é a cultura brasileira? É algo que está lá guardado no interior, no Sertão. Ele pretendia que aqueles valores fossem valores que*

eram realmente os brasileiros. Aí são os da cultura do couro. É por isso que tem aquele alfabeto que parece os ferros de marcar, as alpercatas de couro, os tapetes de couro. É de uma sobriedade o Sertão, enorme. Era isso que Ariano pretendia. Ariano incorporou isso do ponto de vista existencial. Ariano tinha três ou quatro calças, duas ou três camisas... Ele era sóbrio no consumir, no comer. Ele era aquilo. Inclusive, tia Zélia também ficou um pouco assim com a convivência. Por exemplo, ela deu todas as joias que tinha... Ela ficou também desse jeito.

Essa maneira simples de ser e a humildade de Suassuna de certo modo causava um estranhamento naqueles que conviviam com ele fora do ambiente familiar, por ser um comportamento fora do padrão. Adriana, que conviveu com ele por muito tempo, diz que para ela era até difícil conviver com ele, *porque ele era o chefe maior e nunca, nunca humilhou, nunca teve uma palavra mais grosseira. Muito pelo contrário, cumprimentava as pessoas; fazia questão de cumprimentar, principalmente, os funcionários mais humildes, todos eles, de um por um. E não era firula, era muito verdadeiro, muito natural. Mesmo porque ele não precisava disso. Ficávamos hospedados onde fosse. Apenas algumas poucas coisas ele pedia para não fazer: “Botem-me no hotel pior que tiver, mas eu não gosto de ficar na casa de ninguém”. Ele detestava isso. Por exemplo, se não tivesse um hotel e quisessem alojá-lo na casa do prefeito, na casa de um vereador... Ele odiava isso. Ele dizia assim: “Eu não fico à vontade e tiro a privacidade da pessoa em cuja casa eu estou”. Isso a gente não podia fazer, de jeito nenhum. Uma sopinha antes das aulas e uma água de coco durante as aulas, pronto, eram as exigências de Ariano Suassuna. E olha que a gente andava muito. E a fala de Flávia expressa sua admiração e complementa o que foi dito: Ele era uma pessoa muito simples. Uma pessoa muito compreensiva. A gente se diferencia socialmente, economicamente, o tempo todo. Aqui no país, por exemplo, se você sabe mais do que os outros, você usa isso para o mal, para diminuir as pessoas. Ariano não era assim, de jeito nenhum. A simplicidade dele era uma coisa formidável, apesar dessa inteligência, que você via que era uma coisa anormal.*

Dantas nos conta um pouco de outra característica de seu pai, que além de ser conhecido por sua simplicidade, também o era por sua correção e honestidade. O que era tido como mais

um diferencial em épocas de tanta usurpação. O tema veio à tona quando se falava do fato de o entrevistado ter ilustrado um livro de seu pai. Ele relata que, *com relação a ilustrar livro dele – aquela edição comemorativa do Auto da Compadecida –, o convite não foi nem dele. [...] Como eram os cinquenta anos do Auto naquele ano, no ano seguinte ou uns dois anos depois, ia ter a edição comemorativa dos cinquenta anos do Auto... Então eles chamaram um diretor de arte daqui de Recife, chamado Ricardo Gouveia de Melo, para fazer a edição. E ele me convidou; o convite não foi nem de papai. Ele diz sorrindo. Mas diz, também, que esse tipo de coisa nunca o incomodou – de as pessoas falarem de suas atividades como artista estarem relacionadas às do pai. Porém, reconhece que isso atrapalhava sua relação de artista com Suassuna. Incomodavam-se muito de eu ser filho dele, entendeu? E a gente sempre tinha uma reserva muito grande. Por exemplo: ele chamava todo mundo para ser assessor dele, menos eu – filho dele, que era artista. Porque, oficialmente, eu não podia ser contratado... [...] E eu me distanciava ainda mais dele, porque todos os outros artistas que eram ligados a ele estavam trabalhando com ele, remunerados pelo estado, menos eu. Eu ficava muito triste, mas... Ao mesmo tempo sabia que era uma coisa que não podia. E fazia isso de graça... [Sorri.] Quem me pagava era ele.*

A relação do escritor com sua esposa era admirada por todos que os conheciam. E também chamava a atenção de quem só conhecia o Suassuna artista, pois Zélia estava sempre ao seu lado, como Beta diz: *[...] uma coisa bonita nele, que eu achava, era a paixão por Zélia. Que nunca vi uma coisa daquela. A vida toda. E ela sempre ali com ele, também. Nunca deixou de ir com ele para todo canto. Toda viagem que ele fazia, lá ia Zélia. Sempre. Até ele morrer. Adriana se diz impressionada com a paixão que ele tinha pela esposa. Diz que era muito bonito de ver. E também comenta sobre Zélia: Uma mulher absolutamente admirável também, de uma força! E ela o acompanhava para todo canto. Certa vez ele ia dar uma aula em Itapetim, e lá não tinha hotel. Então se hospedou num hotel em São José do Egito, que, na verdade, já fez parte de Itapetim e hoje são duas cidades. Quando deu 11 horas da noite D. Zélia bate no meu quarto, porque o hotel era tão safadinho que a pobre foi tomar banho e a água se espalhou pelo quarto inteiro e o quarto estava inundado. Nunca a vi*

reclamar de desconforto. Sobre isto, Flávia – que também partilha da mesma impressão – chama a atenção para a harmonia do casal, apesar da diferença de origem dos dois. A sintonia era total. Apesar da origem dela ter sido aqui na Zona da Mata, com o pessoal do engenho. Então você vê que ela foi se adequando àquele jeito de Ariano.

Flávia e Romero falam que Suassuna modificou-se depois que conheceu Zélia. Flávia diz que *Quando ele era jovem, ele não era assim não; ele brigava com as pessoas, ele esmurrava as pessoas... Aconteceu isso, já. Ele foi se tornando uma pessoa mais mansa e mais tolerante. Ele dizia assim: “Foi Zélia quem me ensinou isso. Foi Zélia”. Eu acho lindo isso. Como ele, a vida inteira, aprendeu com ela e ela com ele. Eles eram harmônicos nesse sentido, de um se adaptar ao outro. Muito lindo.* Romero, que é sobrinho de Ariano por afinidade – sua tia é Zélia – considera que Suassuna teve sorte em casar-se com ela. Ele nos relata como Suassuna via essa relação. [...] *esse amor, segundo ele próprio narra [ele tem dificuldade em se referir a Suassuna no passado], ele diz que a família dele era do Sertão e tinha aquela marca da morte do pai. E não só a morte do pai como também inúmeras mortes, através de gerações e gerações. Então ele disse que tudo... No pensamento dele, tudo era cinzento, espinhoso, áspero, amolado. Todos os sentimentos que o Sertão traz, numa versão, digamos assim, buscando ícones imediatos. Ou, nas palavras do escritor a Adriana: “A vida assim me aparecia: estranha e perigosa; uma estrada diante da qual meu sangue se crispara de uma vez para sempre, tornando-me tenso e cerrado ante os enigmas e as ciladas do Mundo” (apud VICTOR; LINS, 2007, p. 63).* Romero continua sua fala dizendo que, *na verdade, o Sertão tem toda a suavidade que a Zona da Mata tem também, não claramente aos olhos. Mas tem também. Mas ele pegava esse lado dos bichos brabos e das pedras cortantes. E aí ele disse que, quando conheceu tia Zélia, foi como se fosse o verde entrando na vida dele. Inverteu-se tudo aquilo. E ele disse que só quis saber, a partir dali, da suavidade e da beleza e da mansidão.* Ou, novamente, nas palavras do escritor a Adriana: *“Meu sangue iluminou-se e a crispação desapareceu” (apud VICTOR; LINS, 2007, p. 63).* Sobre essa mudança em Suassuna, Romero diz achar muito interessante e muito engraçado, *porque ele tem um carinho pela cidade do Recife, que o acolheu, enorme. Então ele*

mistura a figura feminina de tia Zélia com a figura feminina de uma cidade, e faz aquela história toda que é a obra dele.

Com Zélia, Suassuna construiu uma família numerosa e unida: tiveram seis filhos. Sua relação com eles era muito próxima. Isto chamou a atenção de Adriana. Ela, que se emociona a cada instante enquanto fala, quis falar sobre o *Ariano do dia a dia: um marido incrível, um pai incrível, um avô incrível. Ele tinha uma relação com os netos adorável. Pena que não viu o primeiro bisneto, que nasceu há pouco. Pessoa simples... Aliás, a família Suassuna de forma geral é muito simples. Acolhia de uma forma... Sua relação também era bem próxima com os irmãos. Beta conta que ele sempre foi brincalhão. E mostra uma dedicatória que ele fez para ela em um livro: Está vendo esta dedicatória neste livro: Tobias ou Tobiba... Esses nomes todinhos era ele que botava em mim; os apelidos. [Ela lê.] “Com todo carinho do mundo. Um beijo bem grande, de Ariano.” Pronto, foi em 2005.*

Como artista, Suassuna sabia reconhecer outro artista de longe; às vezes, antes mesmo que o outro se visse como tal. Foi assim com Dantas, seu filho. Ao falar no pai ele entende que, *sobre Ariano pessoa, Ariano artista, Ariano pai... Comigo, no meu caso, está tudo misturado.* Como artista, ele sabe do papel que o pai representa em sua vida: *ele foi fundamental para mim, entendeu? Porque ele enxergou. Eu sem saber o que seria, o que fazer, com muitas dúvidas... Um dia ele achou um caderno meu de desenho... Quer dizer, não um caderno de desenho, um caderno de escola, que na parte da frente tinha anotações da escola, mas na parte de trás tinha uns desenhos que eu fazia; e ele viu isso. Ele disse: “Mas rapaz, e isso, essa maravilha? Você tem a intenção de seguir desenhando? O que é que você acha?” Eu respondi: Pai, eu ainda não sei, mas eu gosto de fazer isso. Naturalmente. Eu faço com certa frequência. Então, a partir daí, ele começou a me indicar caminhos. A mostrar lugares para eu frequentar, livros... [...] Mas ainda não estava claro... Não estava claro no meu juízo, ainda, que eu seria pintor. Aí, eu fui embora para Taperoá, e um dia ele foi com mamãe me visitar lá em casa. E eu pintei um quadro para esperá-lo. Esse quadro era para estar aqui, nessa parede. [Diz apontando para o lado.] Não é aquele dos setenta anos. [Ele fala assim porque sabe que eu conheço o quadro.]. É um São João Batista. Aquele dos*

setenta anos já foi pintado aqui no Recife. E foi aí que ele disse: “Rapaz, eu acho que você está no caminho certo”. A partir desse quadro foi que ele identificou que saiu de um caderno e foi para uma pintura. Ele ainda conta que não foi só na pintura que o pai o orientou: [...] assistiu a muito teatro, quando menino, com ele, com papai.

Um lado de Suassuna que é também muito marcante é a religião. Mesmo não tendo sido batizado cedo – por opção de seus pais, que tinham religiões diferentes e queriam que os filhos escolhessem por si as suas –, após ler bastante sobre as diversas religiões, ele decidiu-se pela religião católica. Seria uma forma também de facilitar as coisas, já que Zélia era católica. Mas a sua fé, devido às suas fortes preocupações com questões sociais, não era o que se podia chamar de tranquila. Flávia fala que *Ariano tinha uma fé muito aflita. Ele se perguntava muito as coisas. Se aperreava.* Embora ele fizesse graça com as questões de religião, o aspecto social o afligia muito. Para exemplificar o que diz, Flávia conta que, *no final da vida, por exemplo, nessas aulas-espetáculo, ele pedia para ir à cozinha [do hotel em que estivesse hospedado]; o dinheiro que ele tivesse na mão – cem reais, por exemplo –, se tivesse cinco pessoas na cozinha, ele dava vinte reais para cada uma. O que ele tivesse na mão ele dava.* Ela comenta que um amigo seu, um jornalista chamado Samarone, que o acompanhava Ariano em suas aulas-espetáculo no interior de Pernambuco, ficava muito impressionado com a reação das pessoas diante desse comportamento de Ariano: *E ele disse: Eu achava incrível como ele fazia isso e como as pessoas não ficavam chateadas porque ele fazia; ao contrário. Ele tinha uma sintonia com as pessoas de baixa renda incrível. Porque eu, por exemplo, eu não teria coragem de fazer isso, porque eu compreenderia que essas pessoas não iriam gostar.* E ela segue discorrendo sobre como a religião aparece também na obra do escritor. *Eu acho que Ariano, na hora que se bota no lugar de Deus para poder fazer aquele personagem que dialoga com os homens, é como se ele tivesse pena dessa desorganização social da gente. Dessa incompreensão entre a gente. Veja, nas peças de Ariano, o fato de a gente ter esperança faz com que Deus nos perdoe. Ele trabalha com as palavras da fé católica: esperança, perdão... Eu acho muito bonito como ele consegue equalizar linguagem religiosa junto com linguagem*

popular, junto com temas eruditos, junto com essas coisas todas, porque ele estudava muito religião. O padre que fez a missa de sétimo dia de Ariano falou muito bem. Ele disse assim: “Ariano era um homem muito religioso. Ele não era um homem tranquilo com a religião. A religião não dava paz a Ariano”. Mas era justamente porque ele era questionador. Ele questionava esse poder de Deus que não resolvia, ou que não ajudava a gente a resolver essas questões sociais, que eram muito dilacerantes para Ariano. Eu acho bonito. É uma equação muito difícil você botar religião junto com questão social, junto com questão regional... E a gente ainda ri de tudo, e chora; eu morro de chorar [referindo-se à obra do escritor].

Além de escritor, Suassuna era também um excelente professor. Vocação que ele carregou a vida inteira. Suas aulas na Universidade Federal de Pernambuco eram sempre lotadas, até pelos que não eram seus alunos. Nelly de Medeiros Carvalho, professora em rita da UFPE e membro da Academia Pernambucana de Letras, escreveu no texto *Ariano – Professor*, na coluna *Opiniões*, do Jornal do Commercio do dia 1  de dezembro de 1995, em Recife:

[...] quem teve a glória e a graça de ter sido seu aluno, há de lembrar-se, sem d vida, de quantas aulas-espetáculo já assistiu: não eram aulas, eram teatro, eram circo, eram cultura. [...] Lembro-me que  ramos vizinhos de sala e suas aulas eram tão lotadas que os estudantes sentavam-se pelo chão. As risadas da turma ecoavam nos corredores. Todos queriam ser seu aluno e quem, lembra a professora Elizabeth Hazin, dividiu com ele as turmas de Literatura Brasileira, corria o risco de ter as classes esvaziadas. Ariano era amado e respeitado por seus alunos. Era um mestre diferente, meio ator, meio filósofo, com exposi es brilhantes onde todos aprendiam de Shakespeare a Euclides da Cunha (*apud* FERNANDES, 2015, p. 121).

Na opinião de Flávia, *foi ali que ele foi construindo aquela aula-espetáculo dele. Eu tinha um amigo que dizia assim: “Eu sempre me sento na última banca”*. As *pe oas sentavam até no chão*. Ela, que

também é professora, disse que em outro dia, enquanto preparava uma aula, pensou na facilidade em se fazer isto hoje, quando basta buscar no computador material para apresentar, em comparação ao tempo em que Suassuna dava suas aulas. Ela diz que pensava: *Meu Deus, tio Ariano levava um carro de mão de livros. Ele abria o livro e mostrava, e ficava no maior aperreio com as pessoas lá atrás não estarem vendo. Pedia para virem para frente, levava o livro para as pessoas olharem. Ele viveu numa época em que tinha muito menos recursos para falar do que ele falava. Era incrível como ele conseguia, apesar de todas essas dificuldades.* Outro que também ressalta o lado de professor de Suassuna é o artista plástico Romero. Ele se lembra das conversas que tinha com o escritor quando criança. E também mais tarde, quando iniciou sua carreira. *Ele tinha uma paciência enorme com artistas iniciantes. Não era só eu, eram muitos. Eram, muitas vezes, alunos dele que iam lá e ele conversava horas. Ele realmente tinha uma vocação de professor. Uma coisa extraordinária. E eu me lembro, assim como hoje, as horas que eu me dediquei a solicitar dele... E sorrindo continua: Que eu me dediquei não, que eu ousei solicitar dele a dedicação que ele respondeu e que foi fundamental para a minha formação. Porque fica vivo na memória, como se na verdade eu continuasse trabalhando aquilo.*

Tanto Dantas como Romero exaltam a importância de Suassuna em sua carreira como artistas plásticos. O primeiro fala de sua influência como professor: *Das discussões, das conversas. Eu participei de muitas conversas dele com Francisco Brennand. Participei não, eu ficava ouvindo. Aos domingos, frequentemente – eu não sei qual era a frequência, se era uma vez por mês ou se era mais de uma – eles se encontravam na casa de Francisco Brennand. Papai, Tomás Seixas, César Leal e, eventualmente, algum outro contemporâneo... Samico... Várias conversas de Francisco com papai sobre pintura. Francisco era da linhagem da pintura europeia. Da linhagem de Picasso, como influência. Papai era da linha de Chagal. Assim... de pintores mais do universo lírico. Então isso tudo me influenciou. A partir do momento que eu ouvia essas conversas... Já Romero conta da influência fundamental que o escritor exerceu na sua decisão de sobre o que pintar. E ele justifica dizendo: *Porque eu tinha um gosto espontâneo por aquele universo com que eu me identifiquei: com Samico, com Brennand... Mas,**

o que eu gostava muito de conversar com tio Ariano é que ele tinha uma capacidade de teorizar sobre um assunto e ele organizava, na cabeça de quem o ouvia, coisas que a pessoa sentia, mas sentia de forma desorganizada. É um mérito, exatamente, do grande professor. Ele pega os vários temas que você, ou por sensibilidade ou por informação, adquiriu e ele organiza de forma que aquilo fica um conceito dentro da sua cabeça e você dá um passo a mais na direção do que você busca.

Além de muito inteligente, Suassuna era também conhecido por sua excelente memória. Ele possuía muitos livros, e os conhecia como ninguém. Flávia se diz impressionada com isto: *Eu acho que Ariano é a pessoa que tinha a memória melhor que eu já vi no mundo; a maior memória que eu já conheci foi a de tio Ariano. Ela era tão grande que sobreviveu ao primeiro AVC. Ele ficou completamente lúcido depois do primeiro AVC. E o segundo o levou, vamos dizer assim, graças a Deus, porque eu acho que era exatamente ali que ele tinha morrido, naquele que era o “quengo” dele, a cabeça dele. Ele era uma pessoa inteligentíssima e tinha uma memória formidável; então ele se lembrava de coisas que ele tinha visto, que ele tinha lido. Eu me lembro que havia antigamente uma brincadeira chamada brincadeira do dicionário, a gente abria o dicionário e escolhia uma palavra para o grupo discutir a palavra. E era impossível jogar esse jogo com tio Ariano pela quantidade de palavras que ele conhecia e de que ele se lembrava e que ele era capaz de dizer o que significava a palavra. Impressionante! Ele tinha uma memória formidável.*

Uma das características atribuídas a Suassuna era a de ser radical. Mas, nas entrevistas que se fez não foi bem isto que se encontrou. Muitas vezes, por defenderem suas convicções, as pessoas recebem esse rótulo de radicais. Adriana e Flávia esclarecem um pouco a questão. Adriana diz: *ele sabia que era um radical! Ele tinha consciência disso. Ele era radical nas ideias. Muito fiel. E ele disse muitas vezes: “As pessoas radicalizam por um lado, eu radicalizo por outro; para ver se no caminho do meio a gente vai”*. Ela conta que já o conheceu nos últimos vinte anos da vida dele e que, numa das viagens que fizeram a trabalho pelo Sertão, ele disse: *“Eu fui um jovem brabo. Hoje, na velhice... Mas eu fui um jovem brabo”*. E ela disse que entendeu: *eu acho que, com a idade, de fato, você vai revendo suas coisas*. Ela ri ao contar que

achava engraçado as pessoas chamarem Suassuna de *pop star*; justamente duas palavras pelas quais ele não tinha a menor simpatia. Mas, como ele tinha uma explicação para tudo, ele dizia: “Eu sou um escritor brasileiro, meu instrumento de trabalho é a língua portuguesa, como é que vou abrir mão desta língua para falar em inglês? Não falo! Não é xenofobia. Eu sou escritor, meu instrumento de trabalho é a língua, e eu vou abrir mão da língua portuguesa? A troco de quê?”. Talvez as pessoas não compreendessem o escritor. Para Flávia, as pessoas tinham uma visão equivocada de Suassuna: *entendiam Ariano como se ele fosse muito elitista; ao contrário. Devido ao conceito de arte dele ser muito restrito. Mas isso não significa que era erudito; ao contrário, tinha essa base popular.* Ela cita uma fala de Ariano que está no prefácio do livro *A história de amor de Fernando e Isaura*, que diz achar muito bonita: “Eu sou uma pessoa meio perdida no tempo, porque eu dou valor a coisas que ninguém dá mais”. Ela diz achar *incrível como ele martela naquela questão a vida inteira dele. Ele não mudou o conceito dele. Não digo que é por ser radical, eu acho que é porque ele tinha convicção, ele respeitava os princípios e as convicções dele. E que muita gente entendia como ser radical. Mas, não. Uma pessoa radical não faz a obra de Ariano.*

Flávia lembra que Ariano deixou uma obra recém-concluída a ser impressa. *Ele terminou numa quinta-feira a obra e morreu na segunda. Ele foi para o hospital já praticamente morto. Ele morreu na quarta, mas na verdade eu acho que ele já chegou ao hospital inconsciente. Sentiu uma dor de cabeça... Eu acho também que, se Deus existe – e eu acho que ele existe –, foi um presente que ele deu a tio Ariano esse final da vida. Nesse sentido de que tio Ariano fez bem a tarefa do talento. Deus deu um talento a ele, e acho que ele desenvolveu muito esse talento. Acho que isso foi uma espécie de presente.*

Nesses depoimentos, vê-se o respeito e o carinho que as pessoas tinham por ele, e o descrevem à sua maneira. Carlos Newton diz que *Suassuna era um grande contador de histórias.* Já Adriana considera que *Ariano, antes de qualquer coisa, era um filósofo; uma pessoa que pensava sobre situações simples, sobre argumentações. Sobre tudo e para tudo, ele tinha uma definição, uma explicação, uma justificativa. A cabeça dele funcionava assim.* Ela

o tem como uma pessoa maravilhosa, *uma figura adorável!* Ela lembra que, quando escreveu seu livro sobre ele, ele sequer pediu para lê-lo antes da publicação, para aprovar ou desaprovar nada. E que o escreveu como quis. *Ele só depois agradeceu pelo que a gente tinha feito.* E finaliza dizendo: *Acho que é um homem de êxito. Que o Brasil vai se lembrar muito, muito, muito ainda dele.*

A partir dos trechos de entrevistas apresentados, é possível depreender que a memória construída em torno da pessoa de Ariano Suassuna é homogênea. Ou, arrisca-se a dizer: unânime. Uma memória coletiva que, pela teoria de Halbwachs (2006), foi construída a partir de pontos de vista de várias pessoas – suas memórias individuais. Memórias essas que trazem consigo as influências dos ambientes e grupos em que foram construídas. Já sob a ótica de Ricoeur (2007) e do conceito de “atribuição múltipla”, essas memórias são complementares. Também se percebe que os aspectos lembrados se repetem entre os entrevistados. Eles ressaltam basicamente as mesmas características do escritor, embora tivessem com ele relações diferentes. Em Halbwachs (2006), isto se ampara no fato de termos mais facilidade de lembrar exatamente do que os outros mais facilmente lembram. Numa das falas, Beta diz: *Eu me lembro do nascimento de Ariano. E eu tinha um ano e meio.* Certamente uma pessoa não teria como se lembrar de um fato ocorrido quando tinha tão pouca idade. Volta-se, então, a Halbwachs (2006), quando ele aponta que há situações em que se pensa ter uma lembrança própria, mas na verdade se está repetindo lembranças de outras pessoas.

3.3.1 Subcategoria: carreira e obra

Embora oficialmente a carreira de escritor de Ariano Suassuna tenha começado aos 18 anos, quando seu poema *Noturno* – enviado por um de seus professores, sem que ele soubesse – foi publicado no suplemento de cultura do Jornal do Commercio, em Recife (VICTOR; LINS, 2017), há registros bem mais antigos a respeito. Sua irmã Beta conta que, *teve uma vez que ele cantou na feira [diz sorrindo.], isso ele era menor, tinha uns 8 anos. Estava*

um ceguinho na feira cantando. Depois, alguém ali pegava o chapuzinho do velho, recolhia o dinheirinho e a pessoa dava ao ceguinho. Aí, Ariano chegou e estavam uns meninos da rua fazendo isso. O ceguinho cantava, eles recolhiam o dinheiro e saíam na carreira com o dinheiro. E o ceguinho ficava sempre sem nada. Ariano, então, ficou para ajudar o ceguinho. Ele era assim muito sentimental, e viu isso. Aí o ceguinho fazia um verso e ele fazia outro. [Ela ri enquanto conta.] Assim ele próprio recolheu o dinheiro e entregou ao ceguinho. E um tio da gente – tio Dantas – ia passando. Quando viu aquele ajuntamento – era muita gente já em torno do ceguinho –, se aproximou e viu que era ele tomando parte ali na história. [Segue rindo.] Tio Dantas esperou que ele recolhesse o dinheiro e entregasse ao ceguinho. E disse: “Meu filho, eu ia passando aqui... Vamos para casa”. Aí o levou. Mas, no caminho, Ariano disse que foi pensando: “Ai, meu Deus!” Isso depois ele me contou, morrendo de medo de mamãe brigar com ele. [...] “Beta, estou atolado!” [Ela não consegue parar de rir.] Essa é a história do princípio da vida dele como poeta, porque eram versos. Ele tinha uns oito anos. Ele nem sabia o que ia ser adiante, mas a coisa já estava se iniciando na poesia. E o primeiro conto, nós estávamos internos no Americano Batista. Era o único colégio misto daqui de Recife. Ele no internato dele e eu no meu. Mas, toda tarde ele ia lá para o meu, me visitar, porque ele podia entrar. Menino e além de tudo irmão, ele podia entrar lá. [...] Um dia ele trouxe um conto para me mostrar. E ele disse: “Leia isso”. Lindo, bem escrito. Eu disse: Ariano, de onde você copiou isso? Além de tudo, duvidei da honestidade e da capacidade dele. Esse conto foi a base para o romance A história de amor de Fernando e Isaura. É uma história muito bonita. E muito diferente daquelas outras histórias que a maioria das pessoas conhece de Ariano.

A carreira de Suassuna, assim como sua vida, tem uma marca que a acompanhou desde o início: a morte de seu pai, quando ele tinha apenas três anos de idade. Do pai ele tinha poucas lembranças; algumas, inclusive, parecem ter se formado em sua mente, a partir do que ouvira contar na família. Um de seus poemas mais bonitos foi dedicado ao Pai, que ele dizia ser uma das palavras a serem escritas sempre com letra maiúscula. O poema diz assim

A Acauhan – A malhada da onça

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.
Para mim, seu Cantar era divino,
quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.
Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.
Sua Efigie me queima.
Eu sou a Presa, Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.
(SUASSUNA, 1999a, p. 190).

Também em seu discurso de posse, na Academia Brasileira de Letras, retomou o tema do Pai. Em um pequeno trecho, ele diz assim:

Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo essa precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou (*apud* VICTOR; LINS, 2007, p. 17).

A obra de Suassuna não pode ser chamada de convencional. Sua trajetória também difere da de muitos escritores. Seu interesse pela arte começou ainda quando estudante, na época de colégio. Inicialmente foram a música erudita e a pintura que lhe chamaram a atenção. Ele dizia já ter feito de tudo na vida, até ter sido advogado. Em relação a isto, costumava dizer que tinha

entrado para o curso de Direito por não ter jeito para nada. E foi lá que, como já foi dito, sua poesia começou a ser conhecida e publicada. Adriana conta: *Ele transitava muito bem pela música, pelas artes plásticas, pela literatura. Pelo menos por essas três com muita tranquilidade. Mas ele dizia que teve uma hora em que ele viu que não vivia na renascença e que precisava escolher uma arte. Então ele escolhe o caminho da literatura, mas tem consciência que isso talvez não sirva para sustentar uma família. Porque, como ele dizia: “Arte para mim não é mercado, é missão, vocação e festa” – ele repetia esta linda frase. É aí que ele vai para a Universidade. Um caminho muito bem escolhido, porque ele era um ótimo professor – e isso o realizava. Na sala de aula ele estava muito feliz também, e dentro dos assuntos que ele dominava: história da arte, estética – a filosofia da arte. Ele tinha essa renda que permitia que ele fizesse a “missão, vocação e festa” da forma que ele quisesse. E não poderia ser diferente. Quem quisesse gostar, gostasse. O que o depoimento de Romero nos confirma: Tio Ariano mesmo, ele me contava que desde cedo ele sabia que para ser escritor ele preferia ser professor, porque ele queria ter liberdade absoluta sobre o assunto que escreveria. E, muitas vezes, o escritor fica um pouco preso ao que o editor quer, ao que uma tendência dite, dos leitores naquele momento. E ele conseguiu nesse sentido.*

Carlos Newton aponta a dificuldade de compreensão da obra de Suassuna: *As pessoas dizem assim: “Ariano é um escritor para poucos leitores”. De fato, é. Mas, Guimarães Rosa também é. Não é todo mundo que tem alcance para ler. É um tipo de obra – não digo o teatro, o teatro dele é muito acessível, sobretudo as comédias, mas A Pedra do Reino é um livro que requer um leitor muito maduro para ler, não é um livro para adolescente ler. [...] a comédia de Ariano é uma comédia muito acessível. É uma comédia que vem dessa tradição mediterrânica, da “commedia dell’arte”, da influência do circo. É muito acessível para qualquer público. Mas o romance não. Embora o escritor tenha começado pela poesia, e se sentisse um poeta antes de qualquer coisa, não foi esse gênero que o tornou conhecido, ele dizia: “Na literatura que me entusiasma, a Poesia é sempre o chão sagrado no qual a prosa Armorial viceja” (apud VICTOR; LINS, 2007, p. 107). Para Carlos Newton, a poesia dele é uma poesia difícil, não é uma poesia para não iniciados. [...] Por isso que Ariano é*

muito conhecido como dramaturgo, menos conhecido como romancista e pouquíssimo conhecido como poeta. Porque a poesia dele é ainda mais hermética. Para você compreender a poesia dele, tem que conhecer muito bem o universo dele e esses universos acabam se complementando.

Escrever era uma coisa que dava muito prazer ao autor. E ele fazia isto todos os dias, relata Adriana: *Era uma coisa que lhe dava muito prazer. Sempre que estava em casa, de domingo a domingo, ele escrevia! Ou em Taperoá ou em Candeias [praia do município de Jaboatão dos Guararapes, em Pernambuco, que fica ao lado de Recife], porque eles passam um período em Candeias... passavam um período em Candeias. Eu perguntei isto muitas vezes a ele: você escreve todos os dias? E ele dizia: “Todos os dias!” [...] Mas ele gostava de escrever de manhã. Porque ele dizia que se escrevesse à noite ele perdia o sono; as ideias ficavam fervilhando na cabeça.*

A obra de Suassuna, segundo Flávia, é uma das grandes obras do modernismo do Brasil. Ela aponta que o *Nosso modernismo tem duas linhas: uma linha urbana e trágica, da qual faz parte Nelson Rodrigues; e uma linha que é interiorana, como a de Dias Gomes e a de Ariano Suassuna. E eu acho que Ariano faz uma espécie de trabalho muito bom nesse sentido de resgate desse mundo que estava, digamos assim, se ultimando na época em que ele nasceu.* Ela, que também é escritora, fala do livro que está escrevendo no momento – que se chama *Recife* –, no qual ela diz que [...] *há cidades invisíveis dentro do Recife. Taperoá, por exemplo, é uma cidade invisível que mora dentro do meu Recife. Nesse sentido de que há o resguardo de toda uma variação linguística regional. Então é muito divertido a gente reconhecer em João Grilo [personagem do livro Auto da Compadecida, de Ariano], por exemplo, um jeito de falar interiorano, que é do nosso pai, ou do nosso avô, ou da nossa mãe ou da nossa avó. Isto para a gente se compreender é uma coisa muito importante. Para ela, é exatamente isto que a obra de Suassuna faz: [...] faz esse resgate. Agora, ela é uma obra modernista. E não poderia deixar de ser, porque esse acolhimento das variações linguísticas é um serviço do modernismo; antes a literatura não fazia isso não. Havia uma língua culta, que era usada na literatura, e uma língua popular, que era usada no dia a dia das pessoas, e elas não se encontravam.*

Sobre as características da obra do escritor, Flávia explica que ele fazia uso de um tipo de personagem que é comum em nossa tradição literária: o personagem pícaro. Ela diz: *Ele tem os personagens pícaros burlescos no teatro, e no romance ele tem o personagem quixotesco. Então Quaderna – do Romance d’a Pedra do Reino – é um personagem quixotesco muito interessante e muito bem construído. E tem outro elemento de Ariano – não é só de Ariano não, é de algumas pessoas do modernismo da gente... O grande serviço do modernismo no mundo inteiro foi questionar a tradição literária. [...] Na literatura se destruiu a linearidade narrativa, destruiu-se aquela história da estrofe organizada com métrica e rima, a erudição linguística também foi quebrada. [...] E, enquanto nós aqui no Brasil nos voltamos para a tradição para destruí-la, os escritores pensavam assim: quem é um artista popular? Um artista popular é uma pessoa que faz arte sem ter conhecido a tradição erudita.* A partir desse conceito, Suassuna começou a estudar o cordel.

Ariano falava que ele não criava nada, que quem criava era o povo; ele apenas transformava tudo aquilo em histórias. Chegou mesmo a dizer que algumas de suas obras haviam sido inspiradas em folhetos de cordel. É o caso de sua primeira peça de teatro – “Uma mulher vestida de sol”, inspirada no romanceiro popular nordestino, e do “Auto da Compadecida”, que recria textos de cordel. Sendo esta última também influenciada por gêneros de literatura medievais, principalmente por Calderón de La Barca. Mas, como aponta Lima (2014) o que Suassuna queria evidenciar na sua obra “era a busca pela identidade nacional brasileira, a valorização da cultura nacional e toda sua rica diversidade”. Além destes elementos, sua obra continha forte crítica social. E ele, nem sempre, era bem-interpretado. Mas isto não o preocupava, pois estava convicto de suas ideias. Uma de suas frases mais conhecidas é: “Eu divido a humanidade em duas partes: de um lado os que gostam de mim e concordam comigo, e do outro os equivocados”. Sobre isto, Flávia explica que, no Brasil, ocorre uma espécie de trânsito de temáticas e de linguagens, nas quais Suassuna é mestre, e que utilizou em seu teatro. Ela segue: *Ele pegou essa linguagem popular e trouxe para dentro da literatura. E confirma o que se disse: Ele pegou episódios do cordel, adaptou e*

trouxe para dentro. Ele é claro nisso, ele diz assim: “O Auto da Compadecida é a junção de três cordéis”; ele faz uma espécie de retirada do tema e adapta ao teatro. O teatro de Ariano parece muito primário; mas ele não é primário na mensagem; ao contrário: todo mundo acha o Auto da Compadecida a peça mais maravilhosa de Ariano.

Além de escritora, como já se disse aqui, Flávia é também professora de Literatura. Isto faz com que ela se detenha mais nesses aspectos literários, o que é muito importante para que se entenda outras questões que surgirão adiante. Desta forma, aproveita-se ao máximo suas explicações, que seguem: *Então, o que passava pela cabeça dos escritores modernistas? Esses escritores fazem arte, mas fazem de um jeito diferente de como a tradição europeia fazia. Eles então se debruçaram sobre esse fazer especial, estudaram muito. E Ariano tem muito essa história de trazer do popular para criar dentro do erudito. [...] Então as pessoas de todas as classes sociais se identificam com a obra de Ariano. É uma coisa formidável isso [...]. E ele fez uma coisa interessante, ele fez como se fosse uma interdisciplinaridade. Como é o Dom Quixote: o Dom Quixote tem o auxiliar Sancho Pança, mas, no Bumba meu Boi da gente, há também essa dupla que é o Mateus e o Bastião. O Mateus é chamado no interior de quengo. Por que quengo? Por que ele tem cabeça, ele é a pessoa que tem as ideias, como o João Grilo [personagem do Auto da Compadecida] – o mais famoso deles. E tem o Chicó [outro personagem da mesma peça], que na verdade é o cara que é o auxiliar do quengo, mas ele não tem a inteligência do quengo de jeito nenhum. [...] Então, ele pensou: é uma coisa ibérica, mas que se espelha no nosso popular; por isto ele utiliza. Todas as peças de Ariano têm exatamente esses dois personagens: no Auto da Compadecida tem João Grilo e Chicó; em A pena e a lei tem Benedito e não sei quem...; em O santo e a porca, tem uma mulher – Caroba – que faz esse mesmo personagem. Aí ele foi meio que trocando os nomes, mas as figuras são as mesmas. É um personagem que nós chamamos de tipo, porque ele simboliza tipos muito populares nas sociedades.*

A obra de Suassuna traz muito do povo, pela compreensão que ele tinha do universo popular, do universo do povo. Como explica Flávia, apesar das grandes distâncias que a gente tem aqui no Brasil. Mas, exatamente, eu acho que essa compreensão resultou na obra dele. Porque é uma obra muito bem-acabada. Muito afinada com

o povo e com as coisas do povo. É impressionante isso. [...] Não foi uma coisa só aqui, sabe, na cabeça [ela aponta para a cabeça enquanto fala]. A obra de Ariano não é só na cabeça, não é uma coisa intelectual; era uma coisa de alma mesmo. A identificação dele com as coisas do povo era uma coisa muito... [...] Eu acho que há missões. Eu acho que Ariano reconheceu a dele muito cedo. E ele começou a costurar aí a ideia dele, essa colcha que ele entendia. Era diferente da de Mário [de Andrade]. A dele era: são os elementos ibéricos que se refletem aqui no universo popular; e são esses elementos com os quais ele trabalha. Então ele pretende que a cultura brasileira seja a cultura do couro. É por isso que eu digo: é muito restrito o conceito dele do que significa belo. Ele gostava de algumas coisas.

Outra característica de Suassuna que se refletia em sua obra é a questão religiosa. Para Flávia: Como ele é muito católico, ele dá esse salto espiritual. É por isso que eu digo, é uma obra de arte que parece muito primária, que parece sobre questões regionais, mas ela dá esse pulo. E eu acho que não há no teatro brasileiro nenhum escritor que dê esse salto espiritualista e humanístico. Apesar de ser tão ambientada no Nordeste. Eu não sei como Ariano faz um negócio desses, é um negócio fabuloso. Como é que ele consegue ser, ao mesmo tempo, tão regional e tão universal. Ele dizia assim: “Um grande escritor, ele tem essa marca local, ele não perde essa marca local”. E ele tem essa marca humanística, totalizante, que é essa coisa que a gente tem dentro da gente, que é a alma; vou usar uma palavra nordestina: esse “tutano” humano que faz da gente um ser humano, que também é trabalhado na obra de Ariano. Não sei como é que ele consegue essa mágica.

Ariano tinha muito respeito pela criação artística; não só a dele, mas a criação artística de forma geral. Adriana diz que Ele foi fiel até o fim. Absolutamente, até o fim. E feliz, porque ele viu em vida... Ariano defende... defendia – é difícil colocar no passado – que há uma distinção entre êxito e sucesso. E que só o tempo era capaz de dizer se uma obra atingiu o êxito. O sucesso é efêmero, é passageiro, ele vai embora. O tempo é que diz. Aí ele dizia: “Inegavelmente, Dom Quixote é uma obra de êxito. Quatrocentos anos depois, as pessoas continuam lendo essa obra. Cervantes não pode ver isso mais”. [...] E ele dizia isso: “Eu não vou ter tempo para saber se o que eu escrevi, se o que eu estou deixando, vai obter êxito”. Mas

eu acho que ele viu uma coisa que é muito além do sucesso. E eu acho que é um êxito sim. E que isso o realizava muito, muito. Absolutamente muito! Carlos Newton concorda com Adriana: Ele [Ariano] dizia que é sempre preferível investir no êxito. Então você pega o Auto da Compadecida, ela faz sucesso há mais de sessenta anos, então ela já é um êxito consagrado, porque há sessenta anos que vem fazendo sucesso.

Adriana também traz o que Flávia apontou sobre a obra do escritor ser universal. Ela conta que Suassuna defendia que a arte quanto mais local é, mais universal se torna. Ele dizia: “Canta tua aldeia e cantarás o mundo”. Ou, nas próprias palavras do escritor:

Toda obra de arte é ligada a um local determinado, toda arte é nacional. Ninguém mais espanhol do que Cervantes e ninguém mais universal do que Cervantes. [...] Obras criadas em locais determinados e com todas as características dos países em que foram realizadas tornam-se universais por sua alta qualidade e pela divulgação que alcançaram, o que permitiu que elas fossem incluídas no patrimônio comum da Arte mundial (SUASSUNA, *apud* VICTOR; LINS, 2007, p. 57).

E ela segue: *E ele dizia muito que o drama do homem é igual em qualquer lugar do mundo: a fome é a fome em qualquer lugar, o amor é o amor em qualquer lugar, a dor é a dor em qualquer lugar. Então, se você consegue se expressar verdadeiramente através da sua arte, criar sua obra com a verdade e imprimir a ela uma verdade que ela precisa ter, você vai falar com qualquer pessoa. E ele não abria mão.*

Outra face do escritor é apontada por Romero, que a considera outro dom de Suassuna: *[...] muitas vezes você tem um escritor genial, mas ele vive lá trancado no mundo dele e, às vezes, décadas depois da morte é que ele começa a ser descoberto. Às vezes, até séculos depois. E ele tinha esse dom de ser vivo. Ao mesmo tempo em que ele era capaz de escrever durante anos uma obra, ele tinha a capacidade de dar vida a essa obra depois que ela era impressa e vinha para a coletividade, para ser absorvida e entendida das formas mais variadas. O artista plástico chama a atenção também para o fato de existirem*

tantas notas sobre o escritor na internet: *O trabalho da vida dele foi genial! Não por acaso, quando você hoje faz pesquisa no Google ele tem tantos itens quanto um cantor pop ou como uma figura de uma arte que tem todos aqueles esforços de mídia, de divulgação... E ele conseguiu apenas com o talento expandir, que onde você pesquisar vai ter gente que celebra essa poesia que ele criou.* Ele também fala sobre a poesia de Ariano, que é pouco conhecida. E fala do sentimento que tem, quando faz uma aula-espetáculo sobre o escritor: *Eu mesmo gosto de pensar que quando eu faço a aula-espetáculo sobre ele eu estou ali citando dezessete sonetos que as pessoas nunca tinham ouvido, porque é fato que a poesia dele é menos conhecida que as outras vertentes da sua obra. Embora fosse uma coisa da qual ele gostasse imensamente. E ele se considerava um poeta, antes de tudo. Então, como eu disse para ele no fim da montagem: “Pronto, tio Ariano, agora quinze pessoas sabem seus vinte sonetos de cor”.*

Como se viu anteriormente, a obra de Suassuna foi muito marcada pela história de sua família. Principalmente a morte de seu pai, como dito por ele em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Essa história familiar, tão marcante para ele e para os demais membros de sua família, jamais será esquecida. Não há como esquecer-se de fatos que estão tão registrados nas suas mentes e em símbolos construídos entre eles. Além dos registros em quadros, textos, fotografias, esculturas, mosaicos e histórias contadas em livros, versos e prosas, por Ariano, outros Suassuna e alguns agregados. Uma “memória forte”, como definiu Candau (2011), que faz com que essa família intensifique seu sentimento de pertencimento e origem e se mantenha estruturada como grupo.

Ainda sobre o discurso proferido na Academia Brasileira de Letras, no qual o escritor declara que passou a vida tentando protestar contra a morte de seu pai por meio de sua arte, e também tentando recuperar a imagem daquele, valendo-se de lembranças suas e de outras pessoas, aproxima-se do “dever de memória”, enunciado por Ricoeur (2007). Suassuna não só protestou, *como demonstrou todo seu sofrimento em sua obra, não deixando que a memória daqueles fatos trágicos se apagasse.*

Outra marca muito forte na obra de Suassuna é sua relação com o Sertão, de onde se originam suas famílias materna e paterna. E onde ele também morou por alguns anos depois da morte de seu pai. Essa terra com a qual ele sempre se identificou e que tanto admirou, com suas histórias, sua cultura do couro, sua linguagem própria – “figuras de memória”, que compõem a memória cultural (ASSMANN, J. *apud* DOURADO, 2013) da região –, fez com que ele construísse sua própria identidade sertaneja a partir dessa “herança simbólica institucionalizada”. E essa relação com o Sertão teve dois momentos, como visto anteriormente nos depoimentos, cujo marco de mudança foi a entrada de Zélia na vida do escritor. Houve um Sertão áspero e duro no início, e depois um Sertão verde e suave. E isso fica evidenciado em sua obra, contribuindo com a composição da memória cultural que é ali transmitida e perpetuada. Essa memória que, segundo Flávia Dourado (2013), constitui-se de “heranças simbólicas materializadas em textos, ritos, monumentos, celebrações, objetos, escrituras sagradas e outros suportes mnemônicos” e que “remonta ao tempo mítico das origens”.

Mesmo não sendo esse o principal papel da literatura, como afirma Paolinelli (2010), a partir de suas peças, romances e poemas, Suassuna participa da formação da memória cultural desse Sertão que ele tão bem descreve, além de contribuir com a propagação e preservação dessa memória.

3.3.2 Subcategoria: influências

Ariano teve algumas influências na formação de sua carreira de escritor. Desde criança gostava de ler, o que lhe rendeu ser chamado por suas irmãs de “devorador de livros”. Nesse tempo, seu interesse era por livros de aventura e romances: *Os três mosqueteiros*, *O Conde de Monte Cristo* e *Scaramouche* são alguns exemplos, como conta Carlos Newton (2014). No livro escrito por Beta, Mariana – filha de Suassuna – fala da influência de seu avô sobre o escritor:

[...] em relação a meu avô paterno, João Suassuna, talvez não seja exagero dizer que ele terminou exercendo uma grande influência literária sobre papai. Vovô, que era político, escrevia muito bem, como comprovam os discursos que deixou. Recentemente papai me mostrou um texto de vovô e pude perceber de onde vem o seu talento (*apud* FERNANDES, B., 2015).

É preciso que se diga, também, que João Suassuna – pai do escritor – era um homem que gostava muito de ler e que deixou uma boa biblioteca. E, na ausência do pai, houve ainda a influência dos tios Manuel Dantas Vilar e Joaquim Dantas na orientação às leituras que ele fazia na adolescência. Os desafios de viola ouvidos no Sertão, a vivência naquela região e as histórias da família, o teatro de mamulengos, assim como os folhetos de cordel, também marcaram muito sua escrita (CARRERO, 2015), além do vasto conhecimento que tinha sobre o teatro dos mais variados lugares do mundo.

Raimundo Carrero escreveu a respeito do que representou o assassinato do pai para Suassuna, em outubro de 1930, quando o escritor tinha apenas três anos:

A criança haveria de lembrar-se, porém, em todos os momentos decisivos de sua vida, da imagem que naquele instante teimava em se repetir diante dos olhos: o rosto do pai – e apenas o rosto – na escotilha do navio, que há pouco tempo o levava ao Rio de Janeiro, onde tiveram início os trabalhos legislativos daquele ano. Na verdade, uma das poucas imagens que ele guardaria do pai. Para sempre. Parecia surgir ali uma espécie de pacto secreto e inviolável entre os dois: o menino tornar-se-ia escritor para celebrar, em toda a sua grandeza, a integridade do pai. O sangue que se derramara naquela rua do Rio de Janeiro onde João Suassuna tombara assassinado respingava na literatura brasileira, alterando o seu destino. Também para sempre (CARRERO *apud* SUASSUNA, 2015, p. 237-238).

No início da carreira, o que lhe chamou a atenção foram alguns poetas ingleses românticos como Percy Bysshe Shelley e John Keats, num momento em que descobriu seu interesse pela poesia. Naquela época também conheceu a obra de Henrik Ibsen – dramaturgo norueguês. Gostou tanto que quis escrever como ele. Mas logo percebeu que não daria certo, pois suas referências eram muito diferentes das daquele escritor (VICTOR; LINS, 2007). Ainda na Faculdade de Direito Suassuna conheceu Hermilo Borba Filho, que viria a ser um dos mais importantes dramaturgos brasileiros. Este, após conhecer alguns poemas do escritor, apresentou-lhe o teatro de Federico García Lorca, um teatro que se baseia no romanceiro popular espanhol, e que serviu de inspiração a Suassuna para fazer teatro com os elementos de sua região (NEWTON JÚNIOR, 2010). Também houve a influência de Shakespeare e Calderón de La Barca.

Mas, entre as inspirações de Suassuna, não poderia deixar de haver espaço para os autores brasileiros. Flávia nos traz um desses nomes: Lima Barreto. Ela conta: *Quando eu me formei Ariano deu a Aula da Saudade na minha turma. E ele me apresentou a um escritor pelo qual eu sou apaixonada até hoje; ele se chama Lima Barreto. [...] Eu fiquei abismada no dia da minha Aula da Saudade, que eu nunca tinha sido apresentada a Lima Barreto. Eu estou falando de Lima Barreto porque ele tem um personagem que eu acho que norteou a obra de Ariano. Ele falou muito de Lima Barreto, nessa minha Aula. E Lima Barreto é uma pessoa exatamente que faz a quebra entre essa literatura toda chique... Coitado de Lima Barreto, ele a vida inteira foi considerado como se fosse um escritor que escrevesse mal. Ele não escreve mal, ele escreve simples. E ela explica a relação desse autor com a obra de Suassuna: [...] eu acho que de duas formas Lima Barreto é, digamos assim, uma ponte para se chegar à obra de Ariano. Primeiro: ele tem um personagem que a gente chama de pícaro, porque a obra de Ariano tem esse uso. [...] Existem dois tipos de pícaro – Ariano explora todos. O primeiro é um que a gente chama de burlesco, que é esse do Memórias de um Sargento de Milícias, é um cara que precisa, como a própria palavra diz, burlar para sobreviver. Inclusive, Ariano citava muito que existe uma espécie de ditado popular lá no interior que diz mais ou menos assim: “A astúcia é a sobrevivência do pobre”, algo em*

torno disso, as palavras eu acho que não são estas. [...] E aí vem também a função da literatura que Ariano está usando; porque a literatura não é uma espécie de aconselhamento ético. Às vezes ele trabalha o não ético. [...] Aí todos os personagens do teatro de Ariano têm uma dupla maravilhosa, que vem dessa literatura que a gente chama de picaresca; é sempre uma dupla. A origem dela, é o Dom Quixote, de Cervantes. Só que Dom Quixote é diferente de João Grilo.

Mas em seu texto *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino*, na Edição Especial do *Auto da Compadecida*, é o próprio Suassuna quem comenta sobre as influências que teve:

[...] É verdade que devo muito ao teatro grego (e a Homero e a Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e, sobretudo, ao ibérico. É verdade que devo, ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste – principalmente a José de Alencar, Sylvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís da Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com o qual tive o estreito contato desde a minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba (SUASSUNA, 2015, p. 197-198).

Olhando-se as influências que direcionaram o trabalho de Suassuna, mais uma vez vai-se encontrar, antes e acima de tudo, a figura paterna. Não apenas pela presença constante, ainda que “disfarçada” e “diluída” em personagens de seus escritos, nos quais essa cara memória é mantida, preservada e propagada na maneira julgada adequada pelo escritor – fazendo-lhe justiça. Essa presença está também no gosto pela boa e diversificada literatura, que permitiram ao escritor escolher os caminhos de sua arte, a qual se volta ao popular por opção própria. Vê-se então um “dever de memória” – na visão de Ricoeur –, que se une

a um vasto conhecimento sobre as raízes da cultura brasileira, trazendo à tona a memória cultural do Brasil, ao mesmo tempo em que difunde a cultura popular do País, contribuindo para sua preservação.

Esse conhecimento de Suassuna sobre as raízes da nossa cultura desde cedo está para além dos livros. Foi na vivência do Sertão que a cultura popular despertou no escritor seu grande interesse, por meio do circo, dos teatros de mamulengo, dos desafios de viola, dos folhetos de cordel e de outras manifestações populares, que ele conheceu em Taperoá. São manifestações que datam de tempos e influências longínquas. Esses elementos lhe serviram de ponte na busca por conhecimentos de outras culturas. Nesse percurso, os elementos da cultura ibérica lhe chegaram como ancestrais da cultura que vivera. Elementos que já existiam antes dele e que muito o influenciaram, e que permanecem depois de sua partida, contando com sua valiosa ajuda, enquanto esteve atuando no meio cultural, e que formam essa memória “que transcende o tempo de vida do indivíduo” (ASSMANN, A., 2013, p. 7): a memória cultural.

3.3.3 Subcategoria: produtos culturais

No livro escrito por Adriana, juntamente com Juliana Lins – *Ariano Suassuna: um perfil biográfico* –, é apresentada, às páginas 129 e 130, uma seleção de obras do escritor. Ali as autoras indicam “os principais títulos para se conhecer a obra de Ariano Suassuna”, transcritos abaixo:

TEATRO

1947 *Uma mulher vestida de sol*. Parcialmente publicado na revista *Estudantes*, ano III, n. 4. Recife, out. 1948.

1948 *Cantam as harpas de São*. Inédita.

1949 *Os homens de barro*. Inédita.

1950 *Auto de João da Cruz*. Inédita.

1951 *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito*. Publicado em BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

1952 *O arco desolado*. Inédita.

1953 O castigo da soberba. In: *Seleta em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro; Brasília: José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1974.

1954 O rico avarento. In: *Seleta em Prosa e Verso*, *op. cit.*

1955 *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir. Edição comemorativa revista pelo autor, 2004.

1957 *O casamento suspeito*. Recife: Igarassu, 1961.

1957 *O santo e a porca*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

1958 *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Imprensa Universitária, 1964. 2.v.

O desertor de princesa (reescritura de *Cantam as harpas de São*). Inédita.

O homem da vaca e o poder da fortuna. In: *Seleta em Prosa e Verso*, *op. cit.*

1959 *A pena e a lei*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 4^a ed. 1998.

1960 *Farsa da boa preguiça*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2^a ed. 1979.

1964 *O seguro*. Inédita.

1987 *As conchambranças de Quaderna*. Inédita.

1996 A história do amor de Romeu e Julieta. Publicado em *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 19 jan. 1997.

ROMANCE

1956 *A história de amor de Fernando e Isaura*. Recife: Bagaço, 1994.

1966 *O sedutor do sertão*. Inédito.

1958-70 *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

1975-76 *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça Caetana*.

Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

1976-77 *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: as infâncias de Quaderna*. Publicado em *Diário de Pernambuco*, seção Folhetins Dominicais, Recife, de 2 maio 1976 a 19 jun. 1977.

ENSAIO

Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja. Recife: Guariba, 1974.

O Movimento Armorial. Recife: Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

Iniciação à estética. 4. ed. Recife: Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 1996.

Como dito anteriormente, a presença de Zélia na vida de Ariano Suassuna interferiu muito no estilo de sua obra. Antes ele escrevia muito mais tragédias do que comédias. Foi só depois de conhecê-la que ele livrou-se das marcas que sua história de vida deixara em sua obra. O marco dessa mudança foi a peça “Torturas de um coração ou em boca fechada não entra mosquito”, que escreveu para ela.

O *Auto da Compadecida* é a obra mais conhecida do escritor, e que foi aclamada por vários outros escritores, entre os quais Rachel de Queiroz – que escreveu o prefácio e disse que, no Brasil, só comparava Suassuna a Villa-Lobos e a Portinari (VICTOR; LINS, 2007). Apesar disto, é o *Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* a obra preferida pelo escritor dentre as de sua autoria, com a qual segundo Carrero (2015, p. 248): “[...] consegui unir, num só tempo, os teatros religioso e popular, o que oferece belo efeito cênico e compõe a perfeita transição entre o erudito e o popular”.

Além das publicações no Brasil, algumas das obras de Suassuna foram traduzidas em diversos países, como: Polônia, Portugal, Estados Unidos, Espanha, Holanda, França, Alemanha e Itália. Mas, apesar disso, quando o escritor se foi, fazia poucos dias que ele havia concluído aquela que ele considerou “a obra

da vida dele”, em que ele faz um apanhado de sua vida e de tudo o que ele escreveu, do que ele viveu e do que talvez quisesse ter vivido. Em seu livro, Adriana transcreve o que o escritor dizia de sua última obra: “Eu tenho como sonho acabar esse livro. Com ele eu encerro a minha carreira de escritor. Este sonho me sustenta e me dá alegria” (VICTOR; LINS, 2007, p. 107). Não se trata de uma autobiografia, mas, neste último livro poderão ser identificados muitos Arianos. Romero, muito entusiasmado, conta que o escritor leu para ele alguns trechos desse livro, que vinha sendo escrito há mais de trinta anos. E ele entra em detalhes, que só aguçam a curiosidade em ler a nova obra: [...] *é como ele pegasse tudo o que ele vivenciou, ou seja, a experiência dele observando o Sertão, a experiência dele trancado dentro do “gabinete” – quer dizer, daquele ambiente onde o artista se tranca para, com concentração e calma, recriar o que viu – e toda a festa, com brigas e com amizades, que aquela obra gera depois de nascida. E ele conseguiu, num livro, juntar essas três vertentes. Ele descreve o Sertão de novo – porque ele descreve toda a obra dele –; ele transforma aquilo em poesia e em outras formas de entendimento e, na verdade, o livro é como se fosse um enorme... Ele cria uma universidade imaginária em Taperoá, que é a UNIPOPT – Universidade Popular de Taperoá. [Ele não contém o riso.] E o livro inteiro são os simpósios que essa universidade organiza, onde personagens se reúnem e falam sobre arte. Ai, todos os personagens são ele [Ele ri novamente.]; dezenas de bipartições que um artista pode criar de si próprio. Como Fernando Pessoa fez aquela coisa muito curiosa dos vários heterônimos, mas – eu estava vendo recentemente que saiu um livro – ele estabelecia datas de nascimento e uma vida para cada um deles, mas eles viviam separados. E de tio Ariano é muito engraçado porque, além dele criar os vários heterônimos para ele, esses heterônimos se encontravam e dialogavam. Então, assim, um o representa na figura mais antiga dos tios, pais e padrinhos dele, nas figuras mais velhas que ele. Outro é ele e os irmãos, que se bipartem em inúmeras figuras. Os amigos, como Samico, entram todos. E aí entramos nós, que viemos depois – tanto a geração de Zoca (Antônio Madureira), um pouquinho mais velha do que a minha: Zoca, Toinho [Antônio Nóbrega] e outros. Depois vem a minha geração – da idade de ser filho dele –, e aí entramos eu e outros artistas da minha geração:*

eu; Dantas, meu primo; Adriana Victor, que é uma jornalista que ajudou ele a realizar na prática [referindo-se às aulas-espetáculo], produzindo, que é tão importante quanto a criação artística, coisa de ver lugar para hospedagem, conduzir o carro... Então ele criou uma... Parece uma realidade dentro da ficção – o universo dele de recriação da vida – e, ao mesmo tempo também, uma ficção dentro da realidade. Porque ele conseguia com a poesia dele, tanto a escrita para estar em livro quanto a poesia dele de viver, ele conseguia convencer um monte de gente a fazer parte desse grande circo. Na verdade ele dava o nome de circo mesmo, que era o Circo da Onça Malhada, onde ele era o palhaço [Conta sorrindo.] e ao mesmo tempo dono e diretor, e ao mesmo tempo humilde a ponto de ser a figura mais generosa... Genial! Genial!

Romero prossegue em seu entusiasmo: *Até eu, brincando quando ele leu um trecho do livro novo, disse assim [Fala sorrindo.]: “Pronto, tio, você agora pode ficar tranquilo, porque você está no mesmo naipe dos grandes autores do mundo”. Porque ele cita o tempo todo os autores da Grécia antiga, os autores da Renascença portuguesa e da Idade Média portuguesa: Gil Vicente, Camões... Quer dizer, Camões já é barroco. É como se ele fizesse uma grande arena onde estão todos aqueles de quem ele ama profundamente a obra, e que com essa obra ele entrou para essa arena como um deles. E aí, na quinta-feira seguinte, ele perguntou se era isso mesmo que eu tinha querido dizer. [Sorri novamente.] Eu disse: “É óbvio que é”. E ele ficou morrendo de alegria, porque ele me ouviu dizendo uma coisa que era o sonho dele: estar cercado... Porque em A Pedra do Reino, Quaderna termina exatamente cercado dos autores brasileiros que ele admira. A cena final de A Pedra do Reino é Quaderna sendo recebido pelos autores brasileiros que ele admira. E ele tem um sonho, uma visão, aonde eles todos, mortos, vêm saudá-lo como um novo membro. E ele continua falando, muito empolgado com o livro: Eu acho que esse livro novo... A sensação que eu tive era isso, era como se fosse um passo a mais. [...] É muito bonito! É muito bonito! É um grande exercício... [...] São cenas de debates. E aí discute arte, discute política, discute tudo o que você puder imaginar. Tudo que ele gosta e pensa está dentro de um livro só. Que, teoricamente, engloba os livros anteriores também. Ele faz como se fosse um apanhado de toda a obra. A palavra é essa. Talvez ele consiga nesse livro, também, trazer aquelas partes que ele não conseguiu concluir*

da trilogia em A Pedra do Reino; os outros dois livros que ele não conseguiu levar adiante. De um ele ainda escreveu uma parte, mas o outro ele não chegou nem a começar. Quando chegava a hora de contar exatamente a verdade, ele disse que não conseguia.

Beta também fala sobre esse último livro. Ela diz: *Mas ele conseguiu terminar o livro dele, que ele tanto queria. Agora estão vendo com a editora para publicar. O nome é ótimo: O jumento sedutor. E ele dizia: “Dantas disse que eu não termino porque eu sei que quando...” Dantas me disse: “Ele está é com medo de morrer, tia! Ele não está terminando aquele livro porque sabe que quando terminar ele vai morrer”.* [Ela ri.] *Foi mesmo! Foi um pouco depois do aniversário de Zélia que ele morreu. Ela é de dezenove de julho. Foi depois. Foi no dia 23.*

Flávia aponta que, nessa última obra, *ele faz um apanhado do que significa a cultura brasileira.* Ela também comenta sobre a continuidade do trabalho de Suassuna: *Vamos ver... Aí vamos ver se a gente consegue continuar, digamos assim. Carlos Newton está fazendo um caminho bonito. Eu acho que ele foi a pessoa que mais foi aluna de Ariano. Ele explicou a você que ele foi aluno de Ariano quando estudou arquitetura? Depois não sei aonde, depois não sei aonde; eu acho que cinco ou seis vezes. Ele foi compreendendo essas dimensões. Eu gosto de dizer aos meus alunos que a obra de Ariano é como você jogar uma pedra na água; você joga e ela faz círculos concêntricos. É engraçado como ele pega-se no local, mas como ela vai fazendo esses círculos concêntricos... E eu acho que são concêntricos, porque em nenhum momento ele se desliga desse centro, esse centro popular e nordestino. Parece que é isso que ele vai querer nos mostrar nessa última obra. Acho que o apontamento é esse. Ele terminou numa quinta-feira a obra e morreu na segunda.*

Ainda sobre o último livro do escritor, Dantas comenta sobre um trabalho relacionado à nova obra que ele e o pai fariam juntos. Ele conta que um dia seu pai pediu-lhe que encontrasse uma pedra do tipo da Pedra do Ingá – complexo arqueológico localizado na Paraíba com inscrições rupestres em relevo cavado, a que os arqueólogos também chamam de “Itacoatiara”, que em tupi-guarani significa “pedra pintada”. Ao perguntar para que Ariano queria a pedra, ouviu do pai: “Eu quero para a gente

fazer uma releitura da Pedra do Ingá. Uma nova... Porque essa pedra está no meu romance novo. Lá tem um personagem que é baseado em mim, que chama um discípulo – que é baseado em você – para construir essa pedra”. Aí eu disse: “Rapaz, por sorte nossa, [Ele ri enquanto fala.] lá na [fazenda] Carnaúba – que é a terra de Manelito, nosso primo – tem essa pedra. Ela é no mesmo formato da Pedra do Ingá, sendo maior”. *Aí eu disse: “Por que, para que é?” Aí ele foi buscar as páginas do livro. Que, na verdade, esse livro já teve vários formatos. E é todo desenhado. Então ele veio me mostrar. Eram nove páginas, se eu não me engano, com os desenhos homólogos à releitura que estava no livro dele. E aí, começamos a fazer; eu e ele. Está inconcluso. Ela está lá para ser concluída ainda... Se Deus quiser, eu vou terminar. E isso é que eu estava querendo te falar, era o seguinte: que essa pedra fazia parte de uma reaproximação, entendeu? Uma reaproximação de a gente fazer coisas juntos. Como eu já estava estruturado mentalmente das influências dele, já tinha recebido tudo o que era influência de fora e já estava maduro como artista, então isso era uma das nossas vontades de fazer coisas juntos. A outra seria uma coisa de filmagem. Porque eu queria comprar uma câmera para fazer um registro da construção dessa pedra. Aí ele me falou: “Eu vou lhe dar de presente essa câmera. Agora, eu quero lhe pedir uma coisa: eu quero ler o livro todinho e você vai filmar eu lendo o livro todinho para você. Para a gente guardar isso e você fazer o que quiser depois”. Foi isso aí que não chegamos a fazer. Ele terminou o livro poucos dias antes de... Ele está ali, guardado [Falou sorrindo.]. A gente está tratando da edição. Mas é que a obra dele esta dividida entre duas editoras. E a nossa intenção, que já era intenção dele, com o lançamento do livro novo, era unificar tudo numa editora só. Então a gente está, obviamente, ouvindo as duas primeiras, para ver como é que vai ficar. Aí, isso implica negociações que são feitas pela agente literária, que continua a mesma. Mas o livro está pronto. Eu vou participar da equipe de editoração. Eu, Carlos Newton e esse diretor de arte, que fez a versão comemorativa do Auto da Compadecida. Toda a editoração vai sair daqui de Recife. Isso é uma das questões que a gente está negociando.*

Dantas continua, dizendo: *As pessoas reclamam da dificuldade em encontrar os livros dele nas livrarias. Geralmente só encontram um ou dois títulos, como o Auto, que é a obra que vende mais. O mercado*

está muito ruim... O mercado está muito difícil. Bom, livro no Brasil sempre foi uma coisa difícil. Eu sei, porque a... [Fala sorrindo.] Eu estou dizendo isto porque a agente literária fala. Que o mercado está muito difícil. Mas é um autor que vende. Mas, assim, o livro novo é para sair este ano ainda. Se Deus quiser. Só falta fechar.

Após as entrevistas, mais precisamente no dia 19 de novembro de 2016, foi noticiado por Adriana, em Recife – no Jornal do Commercio, onde ela trabalha atualmente –, que a família de Ariano Suassuna havia finalmente definido a editora que seria responsável pela publicação do novo livro. Transcreve-se abaixo uma grande parte da matéria escrita, dada sua relevância.

Passados dois anos e quatro meses de sua morte, a família, sob a coordenação do filho e artista plástico Manuel Dantas, decide o destino da criação do escritor: a editora Nova Fronteira – informação divulgada em Pernambuco com exclusividade para o **JC**. Pelo acordo firmado com a editora, passado e futuro da literatura de Ariano haverão de se encontrar, graças a um longo planejamento editorial proposto pela família e aceito pela Nova Fronteira. “É como se estivéssemos unificando toda a obra dele”, avalia Manuel Dantas. Isso significa que os livros do escritor paraibano, inéditos ou não, serão lançados ou relançados. Há uma redenção literária a caminho. [...] A estreia da parceria prevê o lançamento da obra que foi escrita durante 33 anos, o “livro da vida”, como definiu o seu criador – o inédito romance ao qual Ariano se dedicou, desde 1981 até os seus últimos dias. “Nele, pela primeira vez, vou unir meu romance, meu teatro e minha poesia. Passo a limpo tudo o que eu fiz, tudo o que vivi e o que pensei”, declarava o escritor. E uma surpresa: o livro vai se chamar *A Ilumiara – Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. Será dividido em dois volumes, intitulados *O Jumento Sedutor* e *O Palhaço Tetrafônico*. “Ele tinha dito que *O Jumento Sedutor* seria o nome do livro maior, do principal. Mas acho que estava fazendo uma brincadeira com os jornalistas”, diz o filho.

O romance, dividido em andamentos musicais e ilustrado por Ariano com desenhos de inspirações rupestre e barroca, é chamado também de “autobiografia musical, dançarina, poética, teatral e videográfica” (vai incluir um DVD, atendendo a um desejo do autor). “Ariano revisita a sua própria obra, mergulhado em diversos personagens, todos com as letras A e S como iniciais: Antero SAVEDRA, Auro SHABINO, Altino SOTERO. Ele atribui a criação dos personagens a Dom Pantero, um misto de palhaço e professor – assim como ele – que ministra aulas espetaculosas”, revela o escritor Carlos Newton Júnior, que há 30 anos se dedica à obra de Ariano. [...] (VICTOR, 2016, s.p. grifos da autora e nossos).

Na matéria estava também a data do lançamento da nova obra: “16 de junho de 2017, dia em que Suassuna completaria 90 anos”. No mesmo texto, Dantas explica como será o evento: “*Vamos fazer uma grande exposição, unindo os desenhos criados para o romance, desenhos originais de A Pedra do Reino, que conseguimos reaver, e alguns manuscritos*”. E Adriana conclui a matéria dizendo:

A obra com a qual sonhou por toda a vida será, enfim, publicada. Finalizada como ele queria? “Se Ariano tivesse mais 10 anos de vida, se dedicaria por mais 10 anos a esse romance”, arrisca Carlos Newton. “Da obra ousada, é minha a parte feita: o por-fazer é só com Deus”, afirmava Ariano, ecoando os versos de Fernando Pessoa (VICTOR, 2016, s.p.).

Restam então a curiosidade e a preparação para ler a nova obra do escritor, já que para compreendê-la será necessário conhecimento prévio de sua vida e obra.

Como já apontado, em sua obra o escritor trouxe a marca muito forte da perda do pai. Porém, outro marco em seu trabalho, também já comentado, foi a entrada de Zélia – sua esposa – em sua vida. Foi o sopro de suavidade que parecia faltar ao escritor ao trabalhar com sua temática preferida: o Sertão e tudo o que

ele representava. Essa nova forma de enxergar a vida trouxe outras perspectivas à obra de Suassuna. Como disseram alguns entrevistados: trouxe leveza, trouxe o verde para a aridez do seu Sertão. E essa leveza se fez visivelmente presente na obra do escritor. Principalmente em suas peças.

Algumas de suas obras têm base em textos populares, como literatura de cordel, mas seu estilo traz a marca da erudição e do conhecimento que tinha das raízes de nossa literatura popular. Ao se utilizar dos personagens pícaros, como Chicó e João Grilo, ele apresenta personagens típicos do nosso Sertão, mas que também são encontrados na literatura ibérica. Essa literatura faz parte do conjunto de elementos que constrói a memória cultural do Brasil, que faz com que as pessoas percebam sua própria identidade. E a concretização da identidade é exatamente uma das características da memória cultural, segundo Aleida Assmann (2013). De acordo com Paolinelli (2010), os principais conceitos, para se estudar essa memória, são a recordação, a identidade e a perpetuação cultural; e todos esses elementos estão presentes na obra de Suassuna.

O Sertão de Suassuna vai além do real. Ele é povoado por simbologias, elementos do imaginário do escritor – que Paolinelli (2010) diz tratar-se das “representações mentais” –, por meio dos quais ele representa a si, ao meio e à época em que a narrativa se desenrola. Esse Sertão, assim como diversos elementos e personagens encontrados na sua obra, tem origem no concreto, e é real nos planos psicológico e cultural, interferindo e se “alimentando” ao mesmo tempo dessas obras. São elementos que encontram base “na vivência, nas figurações que nascem nos confins entre consciente e inconsciente e que exprimem desejos latentes, ânsias, sonhos e pulsões profundas transpostas em formas simbólicas, às vezes fantásticas, às vezes míticas” (PAOLINELLI, 2010, p. 201).

E, embora não seja esse o principal papel da literatura, com sua obra Suassuna colaborou e continuará a colaborar com a composição da memória cultural do Brasil, propagando e preservando “pensamento, sentimento e condutas”, interferindo nas memórias dos indivíduos e em sua compreensão e na “formação

das identidades sociais e culturais” (PAOLINELLI, 2010, p. 201). Com a publicação do último livro do escritor – que ele considerava que seria o livro da sua vida, sua obra mais importante –, lançado em junho de 2017, ele encerrou sua valiosa colaboração à cultura brasileira, que tem sua memória cultural propagada interna e externamente, nos muitos países nos quais seus textos foram e ainda serão traduzidos.

3.4 Categoria 2: cultura

Iniciamos esta categoria trazendo uma fala de Carlos Newton a respeito do trabalho de Suassuna com a cultura, a título de esclarecimento: *[...] o foco dele não era a cultura nordestina, era a cultura brasileira. Brasileira! Ele sempre falava em cultura brasileira, arte popular brasileira. [...] Eu queria ressaltar isto: não era uma preocupação com arte nordestina, era uma preocupação com arte brasileira. Eu vejo também as pessoas falarem em arte sertaneja. Não existe isto. É muito difícil saber o que é que é sertanejo. Por exemplo, o cordel veio da Europa. Não tem nada de sertanejo. Ariano teve contato com essas manifestações no Sertão, quando menino, mas não são manifestações sertanejas. Ele é que se reportava ao universo do sertão, onde existiam essas coisas. [...] Agora, do que é mais caracteristicamente sertanejo, aí você tem da cultura do couro: o aboio e algumas coisas assim. Uma temática, talvez, mais ligada ao couro, na poesia. Mas é muito difícil você delimitar o que seria essa arte sertaneja. Até mesmo dentro da questão da arte popular, o que seria a arte popular nordestina? É complicado. Porque isso vem com a Colônia... Muita coisa vem da tradição ibérica: o cordel, o romanceiro... E aqui foram recriadas, evidentemente. Você tem coisas brasileiras. Você tem um romanceiro português, um romanceiro ibérico, mas tem um romanceiro nacional, também. Coisas que foram criadas aqui. Mas, ele era um admirador da arte popular de uma maneira geral, do Brasil inteiro.*

É possível entender melhor esse sentimento de Ariano, e perceber sua origem, quando lemos o que escreveu José Nunes no Jornal O Norte, da Paraíba, em 23 de novembro de 2008. O texto, intitulado *Cavaleiro do Sertão*, transcrito no livro de Beta,

fala sobre João Suassuna – pai do escritor:

[...] Homem que sentia a alma do povo sertanejo, Suassuna sempre procurou estar ao lado daqueles que sabiam da importância da preservação dos bens culturais, tratando com carinho esses movimentos, a começar pela cultura popular. Foi intérprete do seu povo (BETA, 2015, p. 18).

Mesmo não tendo convivido por muito tempo com seu pai, o escritor herdou daquele muito mais do que o gosto pela leitura e o dom da escrita.

Além de arte popular, Suassuna queria dar a oportunidade às pessoas de conhecerem a arte erudita. Flávia conta que ele dizia: “É preciso oferecer a diversidade de qualidade, até para a pessoa compreender que há coisas...!” Na visão dela, o problema é que [...] *as pessoas não têm o filtro. Aí você acha que todo lazer é cultura. E não é verdade isso. Isso é uma visão “moderna” de cultura, que entende que tudo é cultura. Mas eu não gosto disso não. Porque eu acho que quando tudo é cultura, nada é cultura.*

Sobre a opinião de Flávia em relação ao que é cultura, compreende-se seu sentimento. Porém é preciso que se leve em consideração que a relação entre culturas e sociedades não acontece de maneira homogênea. E que, dentro de uma mesma sociedade, podem existir realidades culturais diferentes (SANTOS, 2006).

3.4.1 Defesa da cultura nacional – Movimento Armorial

Ariano dizia que tinha uma missão que ninguém lhe tinha dado, mas que ele havia tomado para si: defender a cultura brasileira. Não apenas a cultura nordestina, como muitos pensam. Seria natural que ele se dedicasse mais de perto a esta, na qual nasceu e viveu. Mas, como reforça Carlos Newton: [...] *o foco dele não era a cultura nordestina, era a cultura brasileira. Brasileira! Ele sempre falava em cultura brasileira, arte popular brasileira. E,*

embora tivesse um conhecimento invejável sobre cultura de modo geral, dentro dessa vastidão, que é a cultura brasileira, ele mais trabalhou na popular.

É importante aqui apresentar a conceituação de Suassuna para cultura popular: “A meu ver, a cultura popular é aquela feita pelos integrantes do quarto Estado – fazendo uma alusão à Revolução Francesa e ao escritor russo Dostoievski, pelo qual tenho grande admiração” (*apud* VICTOR; LINS, 2007, p. 82). Ele considera, ainda, que não há relação de superioridade ou inferioridade entre a arte erudita e a arte popular. Mas salienta que a arte popular só se estabelece em países onde houve a dominação de uma cultura por outra. No Brasil, a tradição ibérica é a base da cultura erudita que se tem. E que, “[...] ao ser reinterpretada por negros, índios e mestiços, deu origem à cultura popular” (VICTOR; LINS, 2007, p. 83). A respeito dessa conceituação de cultura popular, Flávia diz: [...] *Uma vez eu vi uma pessoa perguntar a Ariano se ele aceitaria fazer parte de um júri para fazer julgamento de quadrilhas. Ele disse: “Não, não faço não. Porque a quadrilha nasce na nobreza europeia. Eu gosto das coisas populares”. Ele disse: “A raiz da quadrilha é uma raiz nobre. Eu gosto das raízes populares, tanto lá da Europa como daqui do Brasil”. Ele era muito coerente nesse sentido.*

A arte dele tinha uma base popular, como comenta Flávia. Ela diz que ele citava que ainda criança [...] *ficou encantado com os cantadores. Eles eram, digamos assim, entre o final do século retrasado e o começo do século vinte – exatamente no começo do nascimento das feiras – figuras muito importantes, porque eles eram as pessoas que faziam a ligação entre as feiras. A feira de Taperoá, a feira de Estaca Zero, a feira de Livramento; uma era na terça, uma era na quarta, outra era na quinta. Eram esses caras que faziam, digamos assim, esse meio de comunicação entre as cidades, porque não existia telefone, não existia rádio, nada, naqueles lugares.*

Flávia diz gostar de ensinar sobre Ariano aos seus alunos junto com Mário de Andrade, apesar da distância cronológica que há entre os dois. E ela explica: *Mário de Andrade compreendia o Brasil [...] Ele compreendia que todas as nossas características são*

importadas. A gente pegou assim, por exemplo, a tapioca. A tapioca é uma coisa de índio; aí a primeira vez que a gente inventa de comer tapioca, a gente come tapioca com coco, que já é africano. A gente faz a junção de elementos sem lógica entre si. Então o que é o Brasil popular? É uma colcha de retalhos, de elementos que não combinam entre si: os elementos europeus, os elementos africanos e os elementos nativos. Então a gente faz uma junção de tudo. Eu gosto de dizer assim: eu acho que Mário tem razão em algumas coisas. E ela traz a visão de Suassuna sobre a verdadeira cultura brasileira: Ariano achava o seguinte: aqui no Litoral, a gente, por conta dos meios de comunicação e coisas assim, já se desvirtuou. O que é a cultura brasileira? É algo que está lá guardado no interior, no Sertão. Ele pretendia que aqueles valores fossem valores que eram realmente os brasileiros. Aí é o da cultura do couro. É por isso que tem aquele alfabeto que parece os ferros de marcar, as alpercatas de couro, os tapetes de couro... É de uma sobriedade, o Sertão, enorme. Era isso que Ariano pretendia. Ela diz que o escritor reconheceu a missão dele muito cedo e que [...] ele começou a “costurar” aí a ideia dele, essa colcha que ele entendia. Era diferente da de Mário. A dele era: são os elementos ibéricos que se refletem aqui no universo popular; e são esses elementos com os quais ele trabalha. Então ele pretende que a cultura brasileira seja a cultura do couro. É por isso que eu digo: é muito restrito o conceito dele do que significa belo. Ele gostava de algumas coisas.

O Movimento Armorial

Em 1970 – mesmo ano em que concluiu o *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* –, estando à frente do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, Suassuna lançou o Movimento Armorial, que ele idealizou. Foi um momento decisivo em sua carreira intelectual (CARRERO, 2015). O evento aconteceu na catedral de São Pedro dos Clérigos, em Recife, no dia 18 de outubro. Ali foi realizado o evento intitulado *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, composto de um concerto realizado pela Orquestra de Câmara Armorial e de uma exposição de artes. Os objetivos

do Movimento foram descritos por ele durante uma entrevista:

O Movimento Armorial foi criado com o objetivo de buscar uma arte brasileira erudita fundamentada nas raízes populares da nossa cultura. E para, através dessa arte, lutar contra o processo de descaracterização e de vulgarização da cultura brasileira (SUASSUNA, 2009, s.p.).

Esse Movimento – que foi sua maior contribuição no campo da teoria da cultura brasileira – vinha sendo estruturado por Suassuna desde 1946, e também buscava as origens ibéricas, mouras, medievais e renascentistas da cultura popular de nosso País. Uniram-se a ele outros nomes de destaque na cultura nordestina, como Antônio Madureira, Francisco Brennand, Raimundo Carrero, Gilvan Samico e Géber Accioly, entre outros, com o mesmo intento, pois Suassuna sonhava com uma atuação do Movimento em todos os campos da arte. E, assim, o Movimento estendeu-se à música, literatura, dança, arquitetura, ao cinema e às artes plásticas. O que ele queria com o Movimento Armorial era que cada artista brasileiro, em qualquer lugar do Brasil, fizesse em relação à cultura popular do seu estado aquilo que os armoriais estavam fazendo em relação à cultura popular no Nordeste. Sua proposta não era divulgar a cultura nordestina; ele pensava muito em termos de Brasil, como informou Carlos Newton. Como nosso país tem dimensões continentais, é natural que cada artista esteja mais ligado ao seu local de origem.

Romero diz lembrar-se de que, ainda na escola, estudando História, por um gosto particular seu, o universo da Idade Média já o fascinava. Ele admirava as produções do mundo ibérico, principalmente os objetos e os castelos da Espanha e de Portugal. Ele conta: *E eu me lembro que eu sentia identidade, quando eu comecei a ir à casa dele [de Ariano] já um pouco mais velho, quando começou esse movimento que depois ele chamaria de Movimento Armorial, e eu ficava fascinado com os quadros que ele recebia ou comprava. [...] uma arte que tinha parentescos com aquela estética da Idade Média: as cores chapadas, os planos mais lisos e menos perspectiva. E a coisa da tapeçaria também, da pintura em couro, a cerâmica de Brennand...*

Então, aquele universo me fascinou imediatamente. [...] E eu teria uma empatia natural, que eu já sentia, tendo a resposta concretizada na teoria e na prática do que seria depois o Movimento Armorial. Ele diz lembrar-se também de que, muitas vezes, ao mostrar seus desenhos ao tio, já influenciado pelas conversas tidas com ele, Suassuna queria que ele participasse do Movimento. Ele diz: [...] tinha gente que era de duas gerações depois de mim, tendo a intermediária que era Zoca [Antônio Madureira] e Toinho [Antônio Nóbrega]. Mas tinha a geração dele que é a de Samico e a de Brennand. Depois tinha a de Zoca e de Toinho e outras pessoas um pouco mais velhas que eu, mas que já fazia naquela época... Depois iguala, mas naquela época fazia diferença. E ele queria me chamar para eu participar, para formar o que seria essa terceira geração já presente. E eu, por pudor, não participei. Porque para mim, como eu tinha 13... 14 anos, não conseguia ainda enfrentar essa ideia de me tornar artista.

Romero exemplifica, na prática, o trabalho desenvolvido no Movimento: [...] *Capiba, por exemplo: ele pegava temas também da tradição oral, que não têm mais autoria, e compunha peças eruditas. Ele [Ariano] até falava muito nisto, que Capiba é muito conhecido pelos frevos, mas Capiba é um compositor erudito. E Zoca, nem se fala. Ele [Ariano] pegou inúmeras vezes temas de músicas anônimas sertanejas, dava para Zoca e Zoca desenvolvia e tornava aquela peça uma peça perfeita para ocupar esse lugar de limite entre o que se pode chamar de popular e o que se pode chamar de erudito. Que não é nem um nem outro, é armorial.* O artista plástico também comenta que, na verdade, o Movimento Armorial celebra ao mesmo tempo as várias raças que se juntam para gerar qualquer cultura e os vários pontos de uma cultura onde essas raças estão. [...] *O Brasil, por sorte cultural – e o mundo inteiro reconhece esse traço que a gente tem –, tirando todo esse lado terrível e inaceitável do preconceito, na arte houve uma junção absoluta. Você pega igrejas, já no século XVII, onde você vê que o índio e o negro botaram a mão, e aquilo ali não parece o padrão que o monge franciscano ou beneditino trouxe da Europa para ensinar e ser copiado. Então, assim, houve por alguma história que ninguém sabe explicar, mas por um entendimento afetivo mesmo – por uma identificação de afeto e de gosto –, houve uma concessão de uma liberdade artística que não houve em outras culturas. Então, a gente criou nesse campo,*

digamos, um bom entendimento que, fatalmente, com a passagem do tempo imprimir-se-á em tudo o que existe na sociedade, na política... Mas, na arte já existe; a gente tem uma característica de junção. E, no Nordeste, então, isso ficou de alguma forma mais curioso e mais evidente.

O nome do Movimento, como o próprio Ariano explicou, tem origem no significado da palavra “armorial”: “livro onde são registrados os símbolos de nobreza, como os brasões, ou então ao conjunto desses símbolos” (VICTOR; LINS, 2007, p.76). Ele explicava sua escolha: além de achar bela a palavra, ela remete à heráldica, que é a arte ou ciência dos brasões. Dessa forma, se a palavra designava um conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, para os brasileiros a heráldica seria uma arte popular. Para ele

[...] a unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. [...] Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio (*apud* VICTOR; LINS, 2007, p.76, 78).

Porém, explica a pesquisadora Carolina Leão, apesar da beleza e sonoridade da palavra *Armorial*, sua relação com brasões, heráldicas e bandeiras fez com que, no início, ela fosse relacionada ao simbólico da ditadura militar: “No início, havia muitas discussões sobre a natureza institucional do Armorial e sua ligação com as classes dominantes. Foi um confronto político” (*apud* MINDÊLO, 2007, p. 10).

Vinculados ao Movimento surgiram grupos como a Orquestra Armorial de Câmara, o Quinteto Armorial, a Orquestra Romançal, o Trio Romançal, o Balé Armorial do Nordeste, o Balé Popular do Recife, o Grupo Grial, o Grupo Arraial e o Grupo Gesta – do Rio de Janeiro, entre outros. A Orquestra Armorial de Câmara,

vinculada ao Conservatório Pernambucano de Música, era regida pelo maestro Cussy de Almeida e tinha o chileno Rafael Garcia como *spalla*. Mas, Ariano Suassuna e Cussy de Almeida se desentenderam em relação aos instrumentos que compunham a Orquestra. Cussy não aceitava a inclusão dos instrumentos populares sob a justificativa de que os instrumentos eruditos permitiam uma uniformidade maior à música. Assim, Cussy seguiu com a Orquestra Armorial e Suassuna fundou o Quinteto Armorial (FENSKE, 2013).

O Quinteto Armorial foi um grupo de música de câmara erudita brasileira, com base no popular. Fazia uma ligação entre canções do folclore medieval e do estilo popular nordestino. O grupo tinha seis integrantes; eles tocavam pífano, violão, zabumba, rabeca, viola caipira, violino, flauta transversa e viola. O Quinteto costumava ensaiar na casa de Suassuna, na sala, tendo sua família como plateia, como contou Dantas. Dentre seus integrantes estavam Antônio Madureira e Antônio Nóbrega.

A Orquestra Romançal foi mais uma experiência feita dentro da concepção de música do Movimento Armorial: buscando a tradição medieval- ibérica para fazer a ligação entre o erudito e o popular. Ela foi conduzida pelo pesquisador e músico Antônio Madureira, a partir da experiência do Quinteto Armorial. Quanto ao seu nome, Suassuna dava sua explicação:

[...] romance ou romancelo, era aquele amálgama de dialetos do latim “mal-falado” e popular que deu origem às línguas românicas ou neo-latinas, inclusive o português, o provençal, o espanhol e o galego. [...] Na Idade Média – acrescentou – convive uma cultura erudita, com livros escritos em Latim, e, ao lado dela, a poesia popular cantada em romance, isto é, em provençal, em espanhol, no dialeto galaico – português etc. É o tempo das cantigas e canções-de-gesta, compostas e cantadas sobre Carlos Magno e os Doze Pares da França, a Demanda do Santo Graal, o Cid, sobre Reis mouros como Abenémur, e os Cavaleiros cristãos como Galaaz [...]. Logo, por economia, esses poemas, ao mesmo tempo líricos e

épicos, escritos em romance passam a ser chamados somente de romances, e o nome se estende a toda a literatura narrativa em prosa ou em verso; são os romances de cavalaria, escritos em prosa, e as gestas, dos trovadores e troveiros, escritos em verso (*apud* FENSKE, 2013).

Interessado em trazer o pensamento armorial para a expressão do corpo, Suassuna criou, em 1976, o Balé Armorial do Nordeste, numa tentativa de fazer uma dança brasileira com base na cultura popular. A seu convite, o Balé tinha à sua frente a bailarina clássica Flávia Barros, que ele esperava que conseguisse usar sua experiência clássica unida a folguedos populares para criar um balé nacional. Mas, a experiência não lhe foi satisfatória. Em suas palavras: “[...] O que eu queria era começar de qualquer maneira, então ficou uma coisa híbrida, porque nem ela (Flávia) adaptou o clássico, digamos, ao popular e o popular não tinha condições de adaptar-se a coisa nenhuma” (*apud* MINDÊLO, 2007, p. 8).

Mas a ideia de trazer a dança para o Movimento Armorial não foi esquecida. E, em 1977, junto com André Madureira, Suassuna fundou o Balé Popular do Nordeste. Porém, passados alguns anos, Madureira e o grupo seguiram um novo caminho; eles não tinham a formação erudita do balé clássico. Madureira explicava: “Somos filhos do armorial. Agradeço a Ariano, porque sem ele o Balé Popular não existiria. Acho que ainda somos armoriais. Na verdade, o nome é o que menos importa, mas o resultado do nosso trabalho” (*apud* MINDÊLO, 2007, p. 8).

Após a experiência com o Balé Popular do Nordeste, Suassuna desenvolveu novo projeto na dança. Desta vez, junto com a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, criou, em 1997, o Grupo Grial de Dança. O objetivo do Grupo era desenvolver um trabalho de pesquisa e de criação baseada nas tradições culturais nordestinas. Esse grupo se mantém ativo até hoje. Sua diretora e coreógrafa Maria Paula tem, no Movimento Armorial, uma bandeira artística e política: “O armorial é uma visão de mundo, que se adapta a

you, and not the opposite. I was always very free inside of it. [...] The thought of Ariano inspires me. He is very rich and imaginative” (*apud* MINDÊLO, 2007, p. 8). There was also the Grupo Arraial, which Suassuna created during his management as secretary of Culture in the government of Eduardo Campos, in Pernambuco. This group traveled with him presenting his classes-spectacle in the interior of the state. And, still, the Grupo Gesta de Música Armorial, in Rio de Janeiro, which, like the Quinteto Armorial, has a repertoire that moves between the popular and the erudite and uses only acoustic instruments.

The writer was also one of the collaborators of the Movement as a plastic artist with his illuminogravures, born from the union of the medieval illuminature, originating in the monasteries, with the modern processes of engraving on paper, in *offset*. They are illustrated texts whose images make an association of excerpts from the respective poems with figures based on popular Brazilian art and on the pre-historical art of the itaquatiaras – inscriptions on rock and in caves – of the Sertão (NEWTON JÚNIOR *apud* MINDÊLO, 2007). But not only the illuminogravures, he also diversified his work, which, according to Newton Júnior (2014, p. 56), was composed of “drawings, engravings, paintings on various supports, carpets, mosaics, etc. [...]”.

Dantas tells about some unfoldings of this Movement: [...] *Um dos artistas que participavam do Quinteto Armorial – Antônio Nóbrega – seguiu trabalhando nessa linha armorial. Eu ouvi até uma declaração dele, depois que ele deixou o Quinteto Armorial, onde ele deixava transparecer que o Quinteto já não satisfazia a ele como instrumentista, como musicista... Ele queria uma coisa maior. No final da década de 1970 – acho que em 1977 – ele montou um bumba meu boi chamado “Boi Castanho do Reino do Meio-Dia”. Algumas pessoas até chamavam de Boi de Ariano; mas não, a ideia foi de Antônio mesmo. É porque Antônio tinha uma ligação forte com papai e a gente ensaiava aqui em casa. Era uma tentativa de Antônio de passar para essas outras gerações – nós, no caso, a geração contemporânea a ele – essas influências que ele recebeu. E ali foi o núcleo do que seria Antônio Nóbrega hoje. O primeiro espetáculo dele, se eu não me engano, se não tinha esse nome era um nome parecido. Hoje ele*

vive em São Paulo, onde tem a própria escola de dança e onde monta seus espetáculos. Ele fez outro caminho, mas ainda trazendo a mesma influência, a mesma linhagem cultural, vamos dizer assim.

Esse bumba meu boi tinha a participação de várias pessoas de nossa família. Tinha Ciduca – meu primo e seu primo também –, que carregava o estandarte. Tinha Livinha, de tio Marcos, que era a “passa”, a ema. Tinha Paula e Fita – nossas primas – e minhas irmãs, que dançavam no pastoril. Dali tinha vários que, assim, tinham talento para seguir. Por exemplo, Zezo – Alberto Suassuna, meu primo –, a gente achava que ele tinha um talento... Tinha Maria – minha irmã –, que cantava muito bem e que Antônio [Antônio Nóbrega] até chegou a convidá-la para ir para São Paulo, estudar música lá; mas ela não quis seguir carreira. Já eu, como ator era péssimo; era terrível. [Ele comenta sorrindo.] Era bem interessante esse boi. Era um grupo não profissional, mas que era uma tentativa de a gente... [...] É engraçado que lá na frente eu fui trabalhar com ele [Antônio Nóbrega] como cenógrafo. [Ele sorri enquanto fala.] Fiz a cenografia de cinco espetáculos dele. Os caminhos foram sincronizando. Romero também trabalhou com ele. Mas a origem de tudo, sempre foi aqui, essa casa. E tudo tem a ver com o Movimento Armorial.

Dantas prossegue, comentando: Uma vez Antônio Nóbrega recebeu um apoio da Philips, que era uma multinacional, e ficou preocupado porque o Movimento Armorial, um movimento nacionalista, estava recebendo dinheiro de uma multinacional. E foi consultar papai. Aí papai disse: “Não, Antônio. Sendo em prol de uma coisa que você vai fazer para o Brasil, eu não vejo mal nenhum em você... Não está contraditório não. E deixe essas questões mais radicais para mim [Ele ri.], que estou na ponta da lança”. E eu achei uma visão muito feliz dele.

Ainda sobre os desdobramentos e a continuidade do Movimento, Romero diz: [...] hoje em dia é muito engraçado você ver que tem uma camada jovem que é capaz de reconhecer o que é armorial pela estética; tanto a estética das artes plásticas, como da música, como da dança. Então, assim, não foi em vão o esforço dele [de Suassuna], porque ele realmente conseguiu, num breve tempo – não o tempo da vida dele toda, mas o tempo em que ele esteve atuante mesmo, que foram dez anos consecutivos, e depois o movimento seguiu só –, ele

conseguiu imprimir um entendimento do que seria uma estética armorial. Porque, é também interessante isso, normalmente os movimentos, eles propõem certos paradigmas, as pessoas se juntam para realizar aquilo que estão propondo e aquilo nasce a partir dali. Mas ele sempre falava nas aulas-espetáculo e nas palestras que, na verdade, ele deu nome a uma coisa que já existia.

Interessante saber que houve outro artista que fez um trabalho semelhante ao de Suassuna, como conta Romero: [...] *tem um famoso diretor (de cinema) da Geórgia – que hoje em dia não é mais ligada à Rússia – que é Sergei Parajanov, que o que o tio Ariano fez aqui com o Movimento Armorial ele fazia lá com outros nomes, mas era um diretor armorial. Essa região da Rússia tem muita influência da cultura oriental. Então, ele fazia uma coisa... Do mesmo jeito que tio Ariano buscava as raízes indígenas e negras para celebrar, e não para camuflar, ele valorizava... E foi muito perseguido pelo governo socialista, na época da União Soviética, porque eles não queriam nenhuma cultura que valorizasse o bairrismo, o provincianismo; porque isso era, na verdade, um sonho separatista, como de fato provou que era. Ele conta que foi assistir a um filme desse diretor chamado “O trovador Kerib”. Era uma história, inclusive, que parecia muito com folheto de cordel. Todos nós, que fomos, ficamos impressionados. Porque era como se você estivesse assistindo a um filme feito na Rússia – na União Soviética, na Geórgia –, a um filme absolutamente dentro do que se consideraria o espírito armorial. A forma, o conteúdo... Tudo combinava.*

A cultura popular – ou *folk* –, que Suassuna defendia, também passa por contradições. Como no caso citado, do julgamento do concurso de quadrilhas, quando o posicionamento do escritor leva a pensar no que aponta Strinati:

[...] Quem ou o quê determina a cultura popular e qual a sua origem? Ela surge do próprio povo como expressão autônoma de seus interesses e de suas experiências, ou é imposta por aqueles que detêm o poder, como forma de controle social? E ainda: emerge das “classes inferiores” ou vem “de cima” – das elites –, ou será mais propriamente uma questão de interação entre as duas?

(STRINATI, 1999, p. 21).

A posição tomada por Suassuna, naquela situação, parece bem coerente com tudo em que ele acreditava, com o que ele entendia por cultura popular, numa visão que vem desde as décadas de 20 e 30 (século XX), quando muitos estudavam e avaliavam essa cultura (STRINATI, 1999). E corrobora o que traz Strinati (1999) em seu questionamento, no qual mostra outra face da cultura muitas vezes “dita” popular e reforça o sentimento de Suassuna, quando ele diz que a arte popular só se estabelece em países onde ocorreu a dominação de uma cultura por outra.

O Movimento Armorial foi uma das ferramentas utilizadas por Suassuna no cumprimento de sua missão de defender a cultura nacional. Esse Movimento não só buscou as origens da cultura brasileira como produziu e divulgou uma arte nacional erudita com raízes populares. Raízes populares como as que ele tomou por base em sua arte. Como é o caso da arte dos cantadores nas feiras do Sertão, um exemplo de cultura *folk*. Uma cultura que, segundo Strinati (1999), embora seja respeitada, muitos ainda não aceitam como arte.

Nesse Movimento, como em toda a obra de Suassuna, a simbologia está fortemente presente. A começar pelo seu nome, que remete à heráldica. E, para o escritor, a heráldica popular em nosso País, o que unifica o nosso povo, está em elementos como os ferros de marcar boi, as cores vermelho e azul dos pastoris, os estandartes de maracatus, as camisas e bandeiras de times de futebol, dentre tantos outros. Todos são elementos populares, assim como várias palavras e expressões que ele utilizava em sua obra, obra essa que poderia servir de base a um belo estudo de semiologia, devido à grande presença de signos usados pelo escritor. Um exemplo disto é a forma como ele chama a morte: a onça Caetana. Como afirmou Bráulio Tavares:

O romance e a poesia de Ariano Suassuna são menos conhecidos do que o seu teatro, mas é neles que o escritor foi mais longe e mais fundo na experimentação com a linguagem e na produção da “realidade transfigurada”

que ele defendia como um dos pontos essenciais de sua criação (TAVARES, 2014, grifo nosso).

Ou, ainda, como disse Holanda (1999): “A poética de Ariano toma o Sol, o Gavião, a Onça e os reinscreve em metáforas e alegorias num campo magnético feito de simpleza de traço, de espontaneidade de ritmo e de solidez de forma. Sons que dançam chamando sentidos – o poema”.

Os três principais grupos armoriais não ultrapassaram a década de 70, porém a estética armorial espalhou-se pelo País. Grupos como o *Gesta*, no Rio de Janeiro, e o *Grial*, em Recife, continuam atuando dentro da estética do Armorial. Artistas como Antônio Nóbrega – que atuou no Quinteto Armorial e foi motivo de orgulho na dança para Ariano – continuam trabalhando e divulgando a nossa cultura. Nóbrega, que segue sua carreira na dança, está à frente de uma escola em São Paulo – o Instituto Brincante – que tem como foco a pesquisa e reelaboração da cultura brasileira. Ele diz: “Sou um artista com referências populares que vieram a partir do armorial. Busco uma dança referente a esse universo, mas a outros também. São todas referências catalisadas em mim” (*apud* MINDÊLO, 2007, p. 8).

Outros artistas e grupos, espalhados pelo País, também continuaram representando o Armorial e semeando nossa cultura. Só para citar alguns: o violeiro Roberto Correa, em Goiás; o Grupo Anima, em São Paulo; o Quinteto da Paraíba; o grupo SaGrama, do Recife. Como bem disse Mariana, filha de Suassuna, quando ele ainda estava entre nós:

[...] Fez um verdadeiro maracatu, conseguindo reunir, desde a década de 70, por meio do Movimento Armorial, artistas das mais diversas áreas, no intuito de defender e divulgar a cultura brasileira, principalmente a do Nordeste. Esse movimento continua muito vivo, porque tem nele, na sua liderança, um apaixonado pelo nosso País e pelo nosso Povo (*apud* FERNANDES, B. S., 2015, p. 133).

Assim, pode-se concluir nesta reflexão que essa obra cultural

resultou da preocupação de Suassuna que, enquanto esteve à frente do Movimento, estava sempre atraindo artistas de gerações mais novas que pudessem dar continuidade ao trabalho que ele e seus amigos armoriais iniciaram. E que, na medida em que há jovens artistas reconhecendo a arte armorial e até a praticando – assim como artistas e grupos que persistem – até hoje, pode-se dizer que o Movimento Armorial plantou uma semente e já começou a colher seus frutos.

3.4.2 Propagação da cultura aulas-espetáculo

Como já apontado anteriormente, Suassuna era tido como um grande professor, admirado nessa função por onde passava. No livro escrito por Beta – irmã de Suassuna –, Mariana Suassuna, filha do escritor, fala sobre essa faceta do pai:

[...] vou refletir um pouco sobre o professor Ariano Suassuna, uma espécie de personagem à parte, porque esse papel que ele desempenha, provavelmente é o mais abrangente. Por meio deste personagem, papai representa um pouco de tudo na sua vida. Ele, ao lecionar, é professor, conselheiro, escritor, amigo, pai, palhaço de circo, etc. Começou a ensinar cedo, e hoje, mesmo aposentado, continua a dar aulas por todos os cantos do Brasil, de norte a sul, desde as grandes capitais até as menores cidades do interior. Suas aulas informam, divertem e comovem todo mundo. Seu principal assunto é a cultura brasileira, no que ela tem de mais original e profundo; faz de suas aulas-espetáculo um verdadeiro baluarte da nossa cultura. É de fato um guerreiro incansável na defesa do Brasil (FERNANDES, 2015, p. 135).

A primeira aula-espetáculo de Suassuna aconteceu em 26 de setembro de 1946, quando tinha apenas 19 anos. Ele foi à fazenda de um primo, no Sertão do Ceará, nas férias e lá conheceu um cantador chamado Dimas Batista. Ele o considerou o melhor que já havia conhecido. Isso o impressionou tanto que, ao voltar para Recife, pediu que o Diretório Acadêmico do curso de Direito, em que ele estudava que organizasse uma cantoria. Ele, então,

convidou Dimas Batista e outros três cantadores – com quem criou forte amizade – e realizou a cantoria no Teatro de Santa Isabel, em Recife. Segundo o próprio Suassuna: “E foi com essa cantoria que eu dei minha primeira aula-espetáculo” (SUASSUNA *apud* VICTOR; LINS, p. 51).

Oficialmente, as aulas-espetáculo surgiram quando Suassuna era secretário de Cultura de Pernambuco, de 1995 a 1998, no governo de Miguel Arraes. Ele aceitou a Secretaria de Cultura mesmo sabendo que não tinha verba nenhuma. De acordo com Carlos Newton, ele disse: “Ah, então eu vou fazer sem verba mesmo. Vou fazer essas aulas-espetáculo”. Em programa realizado pela TV Assembleia, no Rio Grande do Norte, disse:

Quando eu assumi a Secretaria de Cultura do Estado, eu disse a Dr. Arraes: eu não quero assessores políticos (não) eu quero assessor artista. Então nomeei um músico, uma bailarina, um gravador, um mestre de maracatu. Eram meus assessores. Porque, inclusive, eu queria fazer da aula-espetáculo uma alavanca, porque eu queria deflagrar em todo o Brasil uma discussão sobre a cultura brasileira. Então eu levava os músicos comigo, porque eu sabia que ia ter pouca verba, então eles trabalhavam pelo salário que recebiam de assessores. E a aula quem dava era eu (SUASSUNA, 2006, s.p.).

Mas, em verdade, suas aulas sempre foram espetáculos. Suas aulas, na Universidade Federal de Pernambuco – onde ele lecionava – eram sempre concorridas, chegando a ter estudantes sentados pelo chão – e que nem matriculados nas disciplinas estavam. E, segundo os estudiosos de sua obra, sua metodologia foi influenciada por Paulo Freire, de quem era amigo. Ele, de fato, encantava os alunos. A esse respeito, Nelly de Carvalho – que também era professora na Universidade Federal de Pernambuco – escreveu no *Jornal do Commercio*, de Recife, em 1º de dezembro de 1995: “Ariano Suassuna já foi homenageado por todas as suas atividades. Mas, as homenagens recebidas, como professor, sempre ficaram restritas a um pequeno grupo” (CARVALHO

apud FERNANDES, 2015, p. 121).

Dantas, ao falar sobre as aulas-espetáculo de seu pai, começa dizendo que concorda com Carlos Newton, quando ele diz não ser possível saber exatamente quando essas aulas começaram, porque *a sala de aula dele [Ariano] já era aula-espetáculo. E depois veio a questão no governo de Dr. Arraes, que foi quando ele adotou [aula-espetáculo] como nome. Nessa época ele não tinha muitos recursos na Secretaria, então as aulas não eram tão elaboradas. Quando ele foi secretário no governo de Eduardo, então, ele chamou uma equipe de artistas para montar as aulas-espetáculo. Que, mesmo com toda a sua força e com os outros artistas, só aconteceram aqui em Pernambuco. Era o Circo da onça Malhada [A onça malhada era o povo brasileiro, numa alusão à miscigenação étnico-cultural da nossa população.]. Que só aconteceu fora [de Pernambuco], se eu não me engano, em São José do Rio Preto. Ele recebeu um convite para levar a aula. O prefeito de lá viu e quis saber como seria para levar a aula para lá. Aí papai falou que, quando tinha condições, ele viajava com a equipe. Ele então perguntou: “Qual seria a equipe?” Papai disse, e no ano seguinte veio o convite e eles foram. Depois disso, ele também teve convites para fazer, já em outra situação, essas aulas-espetáculo pelo Brasil. Mas já não era o mesmo projeto do Circo da onça Malhada. E ele classificava [as aulas] em três tipos: a plena, a reduzida e a reduzidíssima. Antônio Madureira eventualmente tocava com ele. Eram eventos e ele era contratado como palestrante em diversos lugares.*

Romero, que trabalhou com Suassuna na Secretaria de Cultura de Pernambuco, durante o governo de Miguel Arraes, conta um pouco dessa experiência e das aulas-espetáculo nesse período: *Bem, quando ele era jovem, ele trabalhou nuns movimentos culturais aqui em Recife. E ele tinha muita vontade de formar grupos de teatro que tivessem um repertório específico de um universo. Isso, provavelmente, foi influência de Lorca. Principalmente na Espanha, que ele [Lorca] fez a famosa companhia La Barraca, que saía pelo interior apresentando as peças clássicas do teatro tradicional espanhol, e mundial talvez. Eu não conheço bem a história, não conheço completamente, mas era principalmente para valorizar o teatro espanhol. O clássico e o popular, que estava nascendo. Porque Lorca também foi um armorial. Ele pegava todas populares que ele ouvia lá pelos sertões*

dele – do mesmo jeito que tio Ariano fazia –, recriava a letra, retocava a letra, adaptava a melodia, e aquilo ali se tornava uma peça erudita que pode ser cantada pelas cantoras e cantores mais refinados. Que aí, exatamente, se torna uma peça de uma beleza, que é o limite entre o que é popular e o que é erudito. E tio Ariano sonhava em fazer isso aqui em todos os campos, na verdade. Eu gostava muito da conversa com ele, porque ele tinha esse lado que é extremamente elaborado. Elaborado, no sentido do refinamento do conhecimento e, ao mesmo tempo, muito simples. Ele queria experimentar tudo o que uma ideia pudesse render com todas as formas de arte. Então, ele tinha tido essa experiência aos 18/20 anos, quando era estudante ainda. E quando ele entrou para a Secretaria de Cultura ele queria formar um grupo aqui em Recife que experimentasse o que poderia ser chamado de teatro armorial. E foi muito boa a experiência porque ele começou fornecendo para a gente uma peça que ele fez, uma adaptação.

Quando Suassuna era secretário no governo de Eduardo Campos, Carlos Newton o acompanhou em várias dessas aulas-espetáculo em Pernambuco. Por isto mesmo ele consegue dar mais detalhes a respeito. Ele aponta o fato de as aulas serem dadas, às vezes, em cidades muito pequenas, a pessoas que nunca tinham assistido a um espetáculo de dança ou música erudita. Ele diz: *O que Ariano fazia era um trabalho erudito. Era um circo, porque era móvel. Ele apresentava números tanto musicais quanto de dança – não eram números de fácil compreensão, eram números eruditos. O público sempre gostava. E repete o posicionamento de Suassuna em relação a levar temas eruditos a uma população tão desprovida de conhecimentos: Ele partia de uma frase de Capiba. Capiba dizia assim: “Dizem que o povo brasileiro gosta dessa música que vai para as rádios, essa massificação. É a mesma coisa: dizem que o cachorro gosta de osso, mas só dão osso para o cachorro. Quando derem o filé e o osso, garanto que o cachorro vai comer o filé, porque o cachorro tem é fome”. Então Ariano partia disso, dessa frase de Capiba, e aplicava isso na obra de arte. Ele queria fazer um trabalho de qualidade. E levava para o público que nunca tinha visto isso. Era uma espécie de semente que ele plantava ali. O pessoal do interior de Pernambuco, quando você vai para as festas, tem contato maior é com esse forró eletrônico, com tudo isso que está nas rádios.*

Então Ariano chegava com um espetáculo refinadíssimo de música erudita, de canto e de dança. E apresentava isto em praça pública. E era ovacionado. Agora, é claro que muito desse sucesso se dava pela pessoa dele, e pela maneira como ele conduzia a aula-espetáculo: contando casos, mostrando, ilustrando... E isso sempre numa linguagem com a qual as pessoas tinham acesso.

Para Carlos Newton, a experiência com as aulas-espetáculo foi interessante, pois ele estava acostumado a dar aulas em universidade. Ele fala: *De repente, eu cheguei a participar dividindo apresentação com Ariano. Tinha que falar para um público que eu sabia que tinha pouca informação; era uma coisa até difícil. Mas Ariano tinha um potencial enorme, uma capacidade enorme para falar para qualquer tipo de público. Era um comunicador nato. Eu tinha um pouco de dificuldade, confesso que tinha um pouco de dificuldade. Falava alguma coisa. Mas ele tinha uma capacidade imensa de se comunicar com as pessoas. Eu me lembro de uma vez que ele ministrou uma aula-espetáculo para presidiárias, aqui no presídio do Bom Pastor; e ele falou para elas. As mulheres choravam, porque ele sabia como atingir aquele tipo de público. E ali ele passava a mensagem dele. Ele dizia assim: “Olhe, as pessoas falam muito em arte-educação” – ele não gostava muito deste termo –, ele dizia que toda grande obra de arte educa, basta que ela tenha qualidade. Foram vários os exemplos de pessoas que, depois das aulas, chegavam para ele e diziam: “Olhe, eu nunca vi um negócio tão bonito”. De fato, em cidades pequenas, as pessoas não têm... [...] Quando Ariano levava esse grande teatro para várias cidades do interior, então realmente as pessoas se encantavam com aquilo.*

Além dessas aulas no interior de Pernambuco, Suassuna também percorreu o País com suas aulas-espetáculo. Prossegue Carlos Newton: *Mas são duas coisas diferentes. Aula-espetáculo aqui em Pernambuco foi pensada como um projeto de governo. Ele levava um grupo que era todo pago pela Secretaria de Cultura. Ariano fez várias aulas fora, mas como escritor. [...] Então tinha a aula plena, se ele tivesse dinheiro para levar músicos e bailarinos; a aula reduzida, se ele só levasse uma rabeca e uma viola; e a aula reduzidíssima, que era ele sozinho. Quem o acompanhava na viola era Antônio Madureira e na rabeca era Aglaia. Para quem não o conhecia, essas aulas podiam parecer, à primeira vista, apenas mais uma apresentação de um*

contador de casos. Sim, “casos”, e não “causos” – palavra que ele detestava, segundo sua ex-assessora, a jornalista Adriana Victor. De fato, ele gostava de contar fatos que viveu e histórias que conhecia. Mas, cada uma dessas aulas tinha um título relativo a um tema de cultura, sobre o qual ele discorria de maneira séria e acessível a todos. “As pessoas não se davam conta do quanto estavam aprendendo enquanto estavam rindo com ele”, disse Adriana. Alguns dos temas dessas aulas foram: “Raízes populares da cultura brasileira”, “Celebração das culturas dos sertões”, “Ecos dos sertões de Canudos” e “Ariano Suassuna – Arte como missão”.

Segundo Carlos Newton, em poucas ocasiões – ele diz lembrar-se de duas das quais participou –, o grupo foi convidado, enquanto Ariano era secretário. Uma foi por convite da Feira do Livro de Porto Alegre, que pagou as passagens para ele levar todo o grupo. Ele conta: *Eu ministrei essa aula com ele; dividimos o palco. Acho que Pernambuco era o estado homenageado, se não me engano, nessa Feira. Eu não sei se foi em 2007 ou 2008. Foi muita gente. Foi num galpão, no Cais do Porto. [...] E eles fizeram também uma exposição interessante lá, mostrando um lado ainda muito desconhecido de Ariano: um lado artista plástico; desenhos de Ariano. Fizeram uma exposição de Ariano e de Gilberto Freyre.* Outra ocasião comentada por ele foi num evento no Rio de Janeiro, em Santa Tereza, chamado Embaixada Pernambuco: *Mas aí foi outro tipo de aula. Só fomos eu, ele e Oliveira de Panelas. [...] Foi numa casa lá em Santa Teresa. Eu sei que o nome era “Embaixada Pernambuco”. Era alguma coisa assim de promoção de Pernambuco.* Outra ocasião lembrada por Carlos Newton também se deu no Rio de Janeiro: *Teve uma muito grande, uma bela aula-espetáculo também no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando ele completou 80 anos. Mas não foi com o grupo daqui, foi com o grupo de lá. Existe um grupo no Rio chamado Gesta, que é um grupo de música armorial. E esse grupo convidou Ariano para ele fazer uma aula. O grupo tocava e Inês Viana – uma grande atriz, diretora de teatro, cantora – cantava. Então foi uma aula especial, também. Foi uma aula-espetáculo preparada para esse evento, quando Ariano completou oitenta anos, durante uma semana que houve lá, chamada Semana Armorial. [...] O Teatro Municipal lotado no Rio de Janeiro – foi num domingo, me parece. Lotado, lotado,*

lotado! Foi muito bonito. Suassuna nunca saiu do Brasil, mas não era só por não gostar de viajar. Ele viajou muito dentro do Brasil. Carlos Newton comenta: Nos últimos anos de vida ele tinha uma agenda impressionante. Ele passava um mês fazendo três quatro palestras fora, do Amazonas ao Rio Grande do Sul.

Outras informações sobre as aulas-espetáculo foram obtidas com Adriana Victor. Ela fala sobre sua segunda fase de trabalho com o escritor: [...] *aí eu saio [da Rede Globo] em dois mil e sete para trabalhar com ele. E foi uma convivência ainda mais estreita, porque a gente andou Pernambuco inteiro. A gente viajava, a gente ia para o Sertão, a gente ia de ponta a ponto do estado com o Circo da onça Malhada. A gente saía daqui e às vezes passava dez dias viajando, quinze dias... No final não, porque aí ele já estava mais cansado, mais velho. Era um prazer enorme, mas também uma responsabilidade muito grande. Ela faz um balanço das aulas-espetáculo entre 2007 e 2014: 165 aulas, em 98 cidades, numa média de público de 970 pessoas por aula, dando no total uma estimativa de público de 160 mil pessoas. Números que impressionam!*

Adriana, que participava de toda organização das aulas, comenta que elas ocorriam em locais dos mais diversos. E que, apesar disto, Suassuna queria proporcionar àquelas pessoas espetáculos com grande qualidade. Ela diz: *Fizemos aula até dentro de presídio. Eu participava de toda organização. Mas, quem dava aula era ele. [Ela sorri enquanto fala.] Fizemos aula duas vezes no presídio feminino do Bom Pastor. Aulas lindíssimas, emocionantes. Fizemos aula dentro de uma igreja, em Tracunhaém. Porque, nem sempre a cidade tinha a estrutura para receber o espetáculo. E ele queria levar aquele espetáculo para o maior número de pessoas, com a mesma qualidade que ele apresentava no Teatro de Santa Isabel, no Recife, ou no Teatro Municipal de São Paulo. Ele não abria mão disto. Ele queria a mesma qualidade de luz, a mesma qualidade de som e os artistas eram os mesmos. A equipe técnica tinha esta orientação, e a gente fazia questão disto. Empolgada, ela segue discorrendo sobre as aulas, trazendo detalhes que a emocionam: [...] Então chegamos a Belém de São Francisco, e não tinha nenhuma quadra de escola – onde na maioria das vezes a gente fez aula –, não tinha quadra de escola grande, que comportasse as pessoas, não tinha... Bom, a*

solução era fazer no meio da rua. Ele [Ariano] falou: “Ai meu Deus, eu não gosto de aula no meio da rua, fica parecendo comício, as pessoas não prestam atenção...” A gente acabou convencendo-o, porque era isso ou nada. E ele queria fazer a aula em Belém, a cidade tinha pedido. Foi uma experiência absolutamente inesquecível. Era uma rua que terminava na beira do rio. Aí, a gente montou o palco na beira do rio. Os vereadores da cidade baixaram uma norma para aquele dia, dizendo que era proibido som naquela região no dia da aula, a partir das seis da noite. Fora as pessoas da cidade, tinha ônibus de estudantes de outras cidades. Então, assim, a rua ficou tomada de gente, e as pessoas silenciosamente assistindo à aula durante quase duas horas. Lindo! Ele contava muita coisa dessa aula. Ele disse que ali uma mulher do povo – como ele chamava – no final disse a ele: “Eu nunca pensei que eu ia viver para assistir a uma coisa tão bonita assim”. Isso era que dava sentido a ele.

Foram quatro ou cinco espetáculos que ele conseguiu desenvolver enquanto secretário, de acordo com Adriana. Ela cita alguns: [...] acho que: Chamada ao Piano, Nau, Castelo... A última foi Tributo a Capiba, com que a gente passou mais de dois anos circulando. Que eram músicas de Capiba, cantadas e tocadas e dançadas pela equipe da Secretaria; só com músicas de Capiba. Lindas de morrer! Poemas de Manuel Bandeira musicados por Capiba, poemas de Carlos Pena musicados por Capiba, músicas de Capiba e duas músicas que ele [Suassuna] compôs com Capiba: a Cantiga de Jesuino e... Agora eu não lembro. E aí circulamos muito, andamos muito. Aí ele [Suassuna] teve o infarto, e depois voltou para o palco. E ele dizia: “é assim que eu quero viver e é assim que eu quero morrer”. [...] Nessas aulas ele dizia que era o palhaço e o dono do circo, no Circo da onça Malhada. E ele conseguiu ser o palhaço e dono do circo. A gente chegou a fazer uma aula dentro de um circo em Abreu e Lima. Eu li em algum lugar que havia um circo, ligado à Igreja católica, que tinha um projeto social chamado Obra de Maria. E que eles ficavam circulando, como todo circo, com espetáculos. E aí eu procurei a Obra de Maria e sugeri que eles cedessem o espaço, e eles toparam na hora, lógico. E foi muito bacana isso. Realizei um sonho... [Fala sorrindo, referindo-se ao sonho de Suassuna de ser dono de um circo.] E para ele foi uma alegria dupla, porque além de ser um circo ainda tinha a ver com

Maria. *Absolutamente, absolutamente! Como ele se dizia: um xeleléu de Nossa Senhora. [Ela ri novamente.] E se dizia, também, um protegido Dela. E era mesmo! Uma pessoa absolutamente iluminada. Adriana conclui dizendo que foram muitas as aulas dadas por Suassuna no período em que ele esteve na Secretaria da Cultura. Todas no estado, porque ele era um secretário de estado. E ele não se sentia no direito de recusar nenhum convite, porque ele recebia um salário do governo de Pernambuco e tinha que servir ao povo de Pernambuco. Quando ele saía do estado ele recebia financeiramente; recebia um cachê pelas aulas que ele dava fora do estado. Por uma aula que ele dava fora do estado, eu acho que ele recebia o equivalente a três vezes ou quatro vezes o salário que tinha como secretário em Pernambuco. Mas, mesmo assim, ele manteve-se secretário até o final. Porque ele achava que tinha essa missão e queria cumprir essa missão, que precisava ser fiel a isso: “Defender o meu país e o meu povo”.*

Assim como os outros depoentes, Flávia também traz suas impressões sobre as aulas-espetáculo do tio. Ela destaca a forma simples com que ele transmitia conhecimentos tão profundos: *[...] Ariano consegue se comunicar com as pessoas dos mais diversos meios e todas vão entendê-lo. Nas aulas-espetáculo a gente via muito isso, porque ele não estava ali fazendo brincadeira, ele estava passando uma mensagem muito importante numa linguagem que toda aquela plateia diversificada conseguia entender. E o riso era uma forma das pessoas, eu acho que, não só acharem graça porque ele estava contando uma coisa engraçada, mas as pessoas também estarem felizes por estarem compreendendo o que ele estava dizendo. [...] Ele conseguia passar o recado dele, que era sempre sobre cultura, que não é uma coisa simples. Mas as pessoas entendiam. Eu acho que ele foi aperfeiçoando isso. Porque ele foi um professor muito querido, e as aulas dele juntavam gente, até que não era da sala... Eu acho que ele foi aperfeiçoando essa questão pedagógica, para falar para as pessoas sobre assuntos às vezes muito complexos.*

Com as aulas-espetáculo, Suassuna queria despertar nas pessoas um interesse maior pela cultura, por aquilo que ele considerava realmente cultura. Ao falar sobre ele ter ou não atingido seu intento, Flávia diz: *Uma vez eu disse uma coisa que as pessoas acharam graça. Eu acho que Ariano, no final da vida, se*

tornou como um padre, eu vou dizer em que sentido. Padre é uma pessoa que diz uma coisa no domingo à gente que a gente não quer esquecer, mas a gente não vai fazer na segunda-feira nada do que o padre está falando. Eu acho que mais ou menos aconteceu isto com Ariano. O respeito que ele tinha pela obra de arte com base local e o desprezo que ele tinha pela cultura de massa era uma coisa que a gente queria ouvir, a gente gostava de ouvir, como um grilo falante, aquela história que é nossa consciência: isto que Ariano está falando a gente não pode esquecer nunca! Mas, na segunda-feira, as pessoas começam a consumir música de péssima qualidade. [...] Era importante a voz de Ariano. Não significa que você vai fazer o que você escutou, mas Ariano falava e a gente escutava. Alguma coisa fica. [...] Ele defendia o ponto de vista dele, e de uma maneira que as pessoas compreendiam o que ele estava dizendo, o que ele estava fazendo ali. Era muito importante. Foi um projeto importante. [...] Ele era uma pessoa muito simpática. Trazendo você pelo riso ele conseguia falar de coisas que a maioria das pessoas ali nunca tinha pensado, não estava interessada, não tinha tido oportunidade...

No final da vida, apesar de já muito fragilizado, Flávia comenta que ele fazia um esforço para continuar com as aulas-espetáculo, dada a importância que aquilo tinha para ele. Ela prossegue: *Era como ele dizia: era uma missão dele, e ele ia até o fim. A missão, a missão... Era incrível. Eu queria muito que Dantas conseguisse retomar esse projeto, eu queria muito. Vamos ver se ele consegue. Não sei se ele tem a pretensão. [...] Como as pessoas admiravam isso! Era impressionante o que ele conseguiu no final da vida. Essa unanimidade que ele foi, devagarzinho, construindo. Isso é formidável! [...] Então eu acho muito importante o papel que ele fez, principalmente agora no final da vida. Muito engraçado. Essa ideia de ir com espetáculo teatral bom para o fim do mundo, para levar cultura a quem não tinha acesso. É uma coisa meio quixotesca, não é?*

De modo geral, as opiniões sobre a atuação de Suassuna, em relação à propagação da cultura se complementam ou, como disse Flávia: *[...] Na verdade, eu acho que, apesar dele ser muito incompreendido, ele foi se tornando uma unanimidade. Fazendo um fechamento sobre o que disse, Dantas complementa: [...] você me perguntou se com aquela exposição, vamos dizer assim, de Ariano*

nessas aulas-espetáculo, houve algum incremento em relação à busca por obras dele ou, até mesmo, interesse de grupos para encenarem suas obras ou para filmarem, eu acho que sim. Ao mesmo tempo em que era uma exposição... Um artista que podia ficar em casa escrevendo seus livros, suas peças... Mas, ao mesmo tempo, ele ia para a luta... Ponta de lança de um movimento cultural... No caso, o Armorial. Então, ele ia para frente, para a luta. Em busca de um Brasil real. [...] Ele tinha consciência do papel dele dentro do contexto cultural do Brasil, o que ele representava, a ética que ele representava e representa ainda hoje. Então, tinha um arco de defesa do Brasil muito grande. E a aula-espetáculo era uma dessas flechas. [Conclui sorrindo.] Para Romero: [...] se você pensar em termos de cultura, ele fez certo. Só aumentou o número de pessoas que elevaram seu nível de consciência sobre um assunto ou sobre uma cultura. Eu acho que deu certo. A professora Nelly Carvalho escreveu: “Dizendo-se arcaico, questionou a cultura globalizada e não temeu criticar os ícones da atualidade” (apud FERNANDES, 2015, p. 121). E o próprio Suassuna, quando perguntado, no programa realizado pela TV Senado, no Rio Grande do Norte, se o resultado das aulas-espetáculo havia sido positivo, respondeu: “Eu achei que foi. Você me perdoe a mania de grandeza, mas eu acho que hoje existe um outro olhar sobre a cultura brasileira. E eu acho que eu fui uma das pessoas que desempenharam um papel nessa mudança” (SUASSUNA, 2006, s.p.).

Apesar de Ariano se dedicar, em sua obra, à temática popular, ele também trabalhou com temas eruditos. Como exposto anteriormente, o próprio Movimento Armorial propunha a criação de uma arte erudita, construída a partir das raízes populares da cultura nacional. Uma cultura associada à arte, que ele queria que fosse propagada pelo País. Ele queria que as pessoas, independentemente de suas condições sociais, tivessem o conhecimento da existência da arte erudita. Que essas pessoas pudessem ter esse contato com espetáculos de qualidade, já que os meios de comunicação de massa a que a maioria delas tem acesso não lhes oferece isso; algo diferente “da ‘cultura comercial’ destinada ao mercado” que elas consomem todos os dias (STRINATI, 1999).

Com as suas aulas-espetáculo, Suassuna conseguiu, muitas vezes por meio do riso, levar a cultura por vários pontos do Brasil.

Suas aulas eram verdadeiras ações de comunicação propagando a cultura. Desde as aulas ministradas a seus alunos, na Universidade Federal de Pernambuco, até as aulas dadas aos públicos mais variados, das ruas das cidades do interior de Pernambuco ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro. E ele tentava passar também a sua mensagem contra a cultura de massa, pela qual não escondia seu desprezo. E que, nas teorias, está fortemente relacionada à cultura popular. A cultura de massa chegou a ser entendida como o que resultava da produção da cultura popular pelos meios de produção industriais dirigida a uma massa consumidora (STRINATI, 1999). Se pararmos para analisar, o que Suassuna fazia desde sempre era um misto de educação e comunicação, propagando a cultura nacional.

Em matéria do jornalista Matheus Rangel, publicada em 15 de março de 2017 pelo jornal Diário de Pernambuco, foi divulgado um trabalho que estava sendo desenvolvido com base nas aulas-espetáculo de Suassuna. Trata-se do filme *Riso de Ariano* (título provisório), que faz um tributo a esse trabalho do escritor, numa parceria de sua família com a produtora *GroupCine*. As filmagens e o filme trarão, previsto para ser rodado no segundo semestre de 2017, estarão as histórias contadas pelo escritor em suas aulas-espetáculo, adaptadas ao formato de contos. Nas palavras de João Falcão, um dos roteiristas e que também participou da adaptação do *Auto da Compadecida*: “Dramatizamos as histórias como se fossem curtas, pequenas histórias dentro do filme. Ainda não sabemos se teremos um Ariano no enredo, porque falta fazer um tratamento final do roteiro” (*apud* RANGEL, 2017, s. p.). O projeto também prevê a transformação do filme em uma série para a televisão. É a eternização das tão reconhecidas importantes aulas-espetáculo do sempre professor Ariano!

Segue-se agora com a parte relativa às indústrias cultural e criativa.

3.4.3 Indústrias cultural e criativa: opinião e relação

A relação de Suassuna com a cultura e seus desdobramentos

não era exatamente fácil. Como já exposto anteriormente, ele era muito fiel às suas convicções. Mas é preciso que ele se reconheça na busca e na compreensão de sua obra. Flávia diz acreditar que isso ocorria *porque a aula-espetáculo ajudava a entender o porquê daquilo; a conhecer a postura de Ariano e daí entender melhor aquilo. Entender porque ele tinha escrito aquilo. [...] Então eu acho que amplia um pouco a compreensão. Mas, quando Ariano começou fazer as aulas-espetáculo, principalmente a obra teatral dele já estava muito estabelecida. [...] Acho que a compreensão aumentou. Arte não é só o trabalho, tem toda uma coisa que a gente chama de crítica literária, de análise literária, que também faz parte da cultura.*

O que Flávia quer dizer é que as aulas-espetáculo davam “chaves de compreensão” da obra de Suassuna. E ela segue: *Muito interessante como ele era didático nesse sentido e como ele conseguiu explicar de forma muito didática alguns conceitos muito complexos às vezes. De a pessoa compreender, por exemplo, que existe cultura de massa. É muito difícil isso. É a desconstrução de uma poderosíssima indústria. Você dizer: isso não tem valor, o que tem é isto, é uma briga, é como destruir o senso comum. Eu acho que nesse sentido a aula-espetáculo ajudava a fazer a desconstrução daquela “verdadona” enorme que é essa cultura de massa. Aquela história de dizer assim: todo mundo fazer não significa que está certo, é incrível, como é difícil desconstruir isso. E eu acho que Ariano desconstruía na aula. A obra dele toda é uma desconstrução completa. Então eu acho que ajudava, dava essas chaves. Certamente, a maneira como ela exemplifica esse contexto se deve ao seu lado professora de literatura: [...] Começar um livro de vampiro não é difícil não. Ele é muito simples nas suas estruturas; inclusive você conhece as estruturas. É exatamente essa a grande diferença. [...] Você lê um livro de quatrocentas páginas em cinco dias! [...] É fácil ler esses livros, porque eles têm uma estrutura preestabelecida com a qual você se acostuma. Você deve reconhecer isso. Por exemplo, você está vendo uma comédia romântica: duas pessoas se colidem numa floricultura, vão para um parque de diversão, depois fazem sexo, depois brigam e depois fazem as pazes e se casam. Então, se dá vontade de ir ao banheiro, você vai porque essa é a parte do parque de diversão. É fácil. A estrutura já está estabelecida dentro da sua cabeça. Uma grande obra, aquilo que a gente chama de clássicos, cada um tem*

uma estrutura própria. Então, você tem que lutar com aquela estrutura, porque ela é desconhecida para você. Esses clássicos, eles são muito difíceis e eles precisam que haja um professor que faça o letramento daquilo, que ajude você. Por exemplo, Antonio Cândido é uma pessoa que ajudou muitas gerações de brasileiros a compreenderem os nossos clássicos, a localizar o clássico e discutir o clássico. [...].

Suassuna tinha um conceito muito restrito do que era belo, conforme afirma Flávia. Mas, principalmente, ele não gostava da cultura de massa. Ela diz: *Ele gostava de algumas coisas estrangeiras. Por exemplo, ele disse assim: “Eu gosto de Melville – que era um escritor americano –, eu gosto de Shakespeare...” Ele gostava de muitas coisas estrangeiras, até americanas. O que ele não gostava era de cultura de massa. Ele falava: “É possível haver um bom escritor com mau gosto ocasional, e é possível haver um grande escritor com bom gosto”. [...] “Mas eu nunca vi um bom escritor e um bom artista trabalhar com o gosto médio”. Aí ele se danava de raiva. Ele dizia: “Esse gosto médio global, na verdade, significa o apagamento das questões locais”. Como se fosse uma unificação do gosto. Ele dizia: “Isso não é possível”. Ainda sobre massificação, Henrique Suassuna Fernandes – sobrinho de Ariano e filho de Beta – escreveu:*

Dentro de sua conhecida coerência, que demonstra não só na escrita mas pela sua opção de vida e principalmente pelo Brasil, vi sua postura e firmeza, aos interesses do país, quando recusou o prêmio Shell. Afirmou, naquela oportunidade, que não aceitaria a premiação porque, sendo a empresa uma multinacional, ou seja, sem identidade e com interesses, acima de tudo, econômicos, aceitá-lo seria incoerente e ia de encontro ao que ele defendia, ou seja: a identidade nacional, o caráter do povo, a não massificação da cultura, e a defesa pela identidade do povo venceu mais uma vez (*apud* FERNANDES, 2015, p. 142).

Em relação ao mesmo tema, Adriana nos traz outra fala do escritor: “Acusam-me de ser xenófobo. Como é que eu posso não gostar de Debussy, de Bach, de Beethoven? Eu? De Nijinski, de

Nureyev?” *Ele era um fã de Moby Dick, escrito por um norte-americano. Ele só defendia que a nossa cultura precisava estar fortalecida. E o que ele condenava era a massificação, que nivelava por baixo; o gosto médio, que ele chamava.* O Suassuna, na coluna que escrevia na Folha de São Paulo, afirmou:

Algumas pessoas acham que, para preservar uma impossível e indesejável “pureza” da cultura brasileira, eu seria contrário a seu contato com outras culturas. De modo nenhum. Sou contrário somente ao mau gosto da cultura de massas, brasileira ou americana. A influência de Claude Débussy foi decisiva e benéfica para a formação de Villa-Lobos. E lembro que Débussy foi uma das maiores expressões do nacionalismo musical francês. Considerava-se “um ultranacionalista” e acreditava “na peculiaridade da música francesa”, cuja bandeira, aliás, ergueu com vantagem diante da oratória suspeita de Wagner (SUASSUNA, 1999b, s.p.).

Dantas conta a respeito de uma entrevista dada por Suassuna: *[...] Uma vez ele deu uma resposta a um jornalista que perguntou: “O senhor assiste à televisão?”. Ele disse: “Assisto.” Aí o jornalista: “E assiste o quê?” Ele disse: “Assisto às novelas...” E o jornalista falou: “Certo, o senhor gosta de novela.” Ele respondeu: “Não, eu não disse que gostava não. Eu disse que assistia. Agora, prefiro as novelas brasileiras aos enlatados americanos”. Aí o jornalista disse: “Não, você gosta...” Ele disse: “Não, não gosto não. Estou dizendo que eu assisto. Assisto porque, inclusive, é material de pesquisa. Olhar o que se está fazendo, que é para não fazer igual”.*

Ariano demorou a aceitar levar sua obra para o cinema e a televisão. E não foi por falta de interesse desses meios de comunicação e de seus diretores, que seguida e insistentemente, o procuravam. Foi por ele não aceitar que seus textos fossem transpostos para esses meios de uma forma diferente da que ele havia pensado ou que por meio deles fossem passadas mensagens subliminares com as quais ele não concordava. Mas isto será explicado no desenvolvimento das falas que serão apresentadas

a seguir. Embora longas, elas têm grande importância para que se compreenda como se deu a aproximação do escritor com a indústria cultural. Além de serem muito interessantes, pois mostram detalhes que talvez nunca tenham sido apresentados.

Procurado pelo *Actor's Studio* – companhia de teatro norte-americana, e uma das mais importantes do mundo –, que estava interessado em encenar o *Auto da Compadecida*, obra do escritor traduzida nos Estados Unidos em 1963, Ariano recusou. O contrato proposto envolvia não só a encenação da peça, mas a venda dos direitos da obra para que fosse feita naquele país uma versão da mesma para o cinema. E o escritor queria que a obra fosse filmada no Brasil, e não por um estúdio estrangeiro. A primeira vez que o escritor autorizou a filmagem de um texto seu, em 1968, é narrada por Romero: [...] *Eu me lembro perfeitamente quando a primeira experiência que ele fez... Quer dizer, ele já tinha feito a experiência de ser escritor e dramaturgo. Ou seja, tem o livro que é com ele e o teatro que já é a saída. O texto que ele escreve passa para a mão de um diretor, passa para a mão dos atores e já é uma transposição. E o cinema, então, nem se fala. O cinema foi muito curioso, porque, quando a peça fez sucesso – o Auto da Compadecida –, e foi um sucesso nacional e internacional, muitos diretores quiseram fazer. E ele era muito rigoroso e queria uma coisa muito “amarrada”. Não era por preconceito, era por ele conseguir ver o cinema que ele sonhava. Então, ainda que ele não praticasse a ação da direção, o diretor intrínseco daquilo que ele criava era ele. Tanto que a literatura dele de hoje parece que você está lendo a descrição de um roteiro de cinema. Porque ele consegue visualizar o cinema que aquilo... Claro que quando chega à mão do diretor ele pode subverter essa visão que o autor quer e fazer uma coisa completamente diferente por gosto. Mas n'A Compadecida – o filme de George Jonas (o diretor) – foi feito como ele queria. E aí ele chamou Brennand para fazer os figurinos. Lina Bo Bardi – a mulher de Pietro Maria Bardi – foi quem fez os cenários. Antônio Fagundes – bem novo – e Armando Bógus fazem Chicó e João Grilo. O Cristo Negro é Zózimo Bulbul e a Nossa Senhora é Regina Duarte. E é lindo o filme. Eu gosto muito de assisti-lo. Eu gosto muito de assisti-lo sem o som, como experiência. Porque, na verdade, o que mudou no gosto do cinema, e que eu acho – principalmente quando você pega a adaptação de Guel Arraes*

–, é a eficiência do som, as falas. E, naquele tempo, ainda estava uma coisa amarrada; você sente uma coisa amarrada. Mas, assim mesmo, como obra de arte, muito bem resolvido. Então, a partir dali, começou o que foi prosseguindo, até que ele, dessa Compadecida, vem e passa para a dos Trapalhões, que é de Roberto Farias a direção. Também muito interessante. E o da Rede Globo, que tornou o entendimento da obra de uma maneira completa. Esse primeiro filme, lançado em 1969, foi o representante do Brasil no Festival Internacional do Rio naquele ano, e ganhou um prêmio especial pelos Figurinos de Lina Bo Bardi e pela direção de Arte de Francisco Brennand. Foi também o filme mais caro produzido na sua época no Brasil. Nele, pela primeira vez, os princípios estéticos do Movimento Armorial foram levados para o cinema (NEWTON JÚNIOR, 2015).

Ainda sobre as adaptações para o cinema, Carlos Newton diz que elas foram mais facilmente aceitas pelo escritor em comparação com as da televisão. Como ele conta: [...] *Ele foi um pouco mais cuidadoso em relação à televisão. Temia, inicialmente, pelas adaptações para a televisão. Porque, quando a televisão começou a se firmar no Brasil, muitos dos grandes dramaturgos foram convidados a escrever para a televisão, como Dias Gomes e acho que Oduvaldo Viana – o pai, e o não filho –, que era um grande dramaturgo também. E naturalmente Ariano também recebeu convites para fazer adaptações... E, num primeiro momento, ele recusou, porque dizia que a televisão não respeitaria os postulados da poética armorial. Ele não queria, por exemplo, na sua obra, música internacional ou merchandising – aquela propaganda indireta que às vezes ocorre[...]. Uma adaptação que não respeitasse esses postulados iria ferir a obra, segundo ele, que considerava importante a unidade poética da obra, o próprio universo dele. [...] Porque ele pensava a obra dele – sobretudo a teatral – como um todo. Ele pensava não só o texto, o teatro, mas a indumentária, a música; tudo aquilo ali ele imaginava dentro de uma unidade poética. A música ligada ao Movimento Armorial, as máscaras, coisas assim. Uma adaptação que não respeitasse esses postulados iria ferir a obra, segundo ele, que considerava importante a unidade poética da obra, o próprio universo dele.*

Adriana também comenta a relação de Suassuna com a televisão: [...] *Sobre a relação dele com a televisão, eu posso dizer que uma*

coisa era ele na TV e outra coisa era a obra dele na TV. Ele dizia que, na década de 70 ele recebeu um convite para que uma obra dele fosse adaptada para uma novela de televisão. Ele achava que ali ele ia ganhar muito dinheiro. E ele chegou a pensar. Era uma forma de a obra alcançar mais visibilidade. Mas, a primeira coisa que ele perguntou foi: “Posso escolher as músicas?” A resposta foi: “Não pode”. E ele insistiu: “Eu não quero música de guitarra.” Aí o emissor falou assim: “Mas guitarra é só um instrumento musical.” Ao que ele respondeu: “E eu não sei o que é uma guitarra? Eu estou dizendo o que é que vem por trás disso, de dominação cultural. Eu quero escolher as músicas. Eu quero música do Quinteto Armorial, posso?” O cidadão ligou para consultar a emissora e deu-lhe a resposta: “Não, não pode porque a gente tem um acordo com as grandes gravadoras e...” E aí ele declinou do convite, não aceitou de jeito nenhum.

Carlos Newton também fala sobre a primeira adaptação cinematográfica do *Auto da Compadecida*: *Um filme do qual eu gosto muito. Ele foi lançado em 1979. Parece-me que foi filmado aqui em Brejo da Madre de Deus, Pernambuco, 1968 e foi lançado em 1969. A data dele é 1969. Mas ali mesmo Ariano participou. Se não me engano ele foi coautor do roteiro. Ele segue falando sobre alguns problemas que ocorreram com o filme: É um filme de 69. Bem menos conhecido. Foi um filme que teve alguns problemas de distribuição na época. Porque ele foi muito boicotado por uma questão política. O pessoal, sobretudo do Cinema Novo, mais à esquerda, começou a divulgar e a propagar que seria um filme oficial. Teve apoio de alguns bancos... E em 68, dentro daquele contexto... Ariano inclusive chegou a fazer parte do Conselho Federal de Cultura – o que, de certo modo, não foi bem entendido pela classe artística –, então ele ficou um pouco marcado como filme oficial. Houve esse problema com o filme. Eu cheguei a ler uma carta de George Jonas para Ariano se queixando. Porque o filme foi para a Europa e, se não me engano, George Jonas dizia que lá o ambiente estava todo já contra o filme. Porque o pessoal do Cinema Novo já tinha “minado” o filme. Exilados e artistas... e coisas dessa natureza... Havia ainda o pessoal da Tropicália, com quem Ariano não se entendia. E aí talvez o filme não tenha obtido o sucesso que se esperava [...] foi uma experiência em que os postulados do Movimento Armorial estavam ali. Por exemplo, é um filme poético, ele não é um filme realista. Do ponto*

de vista pictórico, ele é muito bonito, porque todos os figurinos foram feitos por Brennand. Inclusive, para cada figurino ele fez um quadro. Então era um filme que tinha uma proposta poética. Os cangaceiros todos de lilás, um colorido muito bonito. Parece que você está assistindo a pinturas. Os cenários de Lina Bo Bardi... Então, é um filme de uma riqueza visual muito grande. Grandes atores. Regina Duarte faz a Compadecida, Armando Bógus fazia João Grilo, Antonio Fagundes o Chicó. [...] Agora, para o público hoje mais jovem, mais ligado na televisão, talvez ele soe como um filme lento. A narrativa dele é muito lenta. Parece que Jonas era muito ligado ainda ao expressionismo, ao cinema expressionista. Um filme um pouco lento; muito diferente da proposta de Guel. Flávia faz um comentário semelhante ao de Carlos Newton sobre esse filme. Ela diz que: [...] o Jonas ele era uma pessoa que tinha uma ligação com o expressionismo alemão. Então toda a rapidez da peça de Ariano ele não conseguiu apreender naquele filme. Era um filme muito bonito plasticamente. Mas eu acho que a rapidez nordestina, essa história da linguagem rápida, das cenas rápidas, que eu acho que Guel Arraes pegou muito bem, ele na verdade – o Jonas – não conseguiu. Sobre as filmagens dessa adaptação, Dantas comenta que ele tinha 9 anos de idade. Coincidiu que era um mês de férias e eu passei um mês com papai lá nas filmagens, em Brejo da Madre de Deus. Guardo uma lembrança boa danada!

O *Auto da Compadecida* foi ainda adaptado mais duas vezes para o cinema e uma para a televisão. A segunda adaptação foi do diretor Roberto Farias. Foi um filme de 1987: *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, que, segundo Dantas, *na verdade, não eram Os Trapalhões. Quando papai liberou o texto, era Roberto Farias o diretor. Papai não sabia, até então, que Renato Aragão ia participar do projeto. [Ele fala sorrindo.] Porque era um projeto antigo, de vinte anos, de Roberto Farias. Ele começou a querer pedir autorização naquela leva da década de 60. Sobre esta adaptação, Carlos Newton diz: Gosto também da versão d'Os Trapalhões, que tem uma trilha sonora muito bonita de Zoca Madureira, e tem cenas muito bonitas. A cena do julgamento, por exemplo, acontece no picadeiro do circo. Quando Nossa Senhora entra, ela entra num balanço, com aqueles cavalos marinhos. É muito bonito. Ariano participou das duas, então as duas refletem o pensamento dele sobre cinema. O problema da versão dos trapalhões*

é que, para o público d’Os Trapalhões, ele ficou um filme, talvez, um pouco fora do que o público estava acostumado. E, para o público de Ariano, digamos assim, pensar num filme de Renato Aragão... Porque o Didi – que interpretou o João Grilo – já era um personagem. O Didi, o Dedé, o Muçum e o Zacarias eram personagens muito famosos. Então você vincular o Didi ao João Grilo... O João Grilo ficou com uma marca muito forte, o Didi estava ali. Era difícil dissociar. Talvez isso tenha feito com que o filme, para o público d’Os Trapalhões, não tenha sido um grande sucesso. Acho que Os Trapalhões fizeram filmes com uma bilheteria maior. Mas eu acho que, por conta desse vácuo, digamos assim.

A obra do escritor chega à televisão

O tempo passou e, após a aproximação com o cinema, Suassuna permitiu a adaptação de algumas de suas obras para a televisão. Traz-se um trecho de uma entrevista dada por Suassuna ao jornal Diário de Pernambuco, em janeiro de 2014, na qual ele fala dessas adaptações de suas obras na televisão. Perguntado sobre o que achava das adaptações literárias para a televisão, ele respondeu:

Gosto de umas, sim, outras, não. Eu devo muito à televisão por ver espetáculos que jamais veria. Outro dia, eu vi um concerto regido... Veja que coisa simpática: o regente era um judeu, o pianista era um chinês “endiabrado” e uma orquestra austríaca. Um concerto universal. Eu vi no canal chamado Arte 1. É muito bom (SUASSUNA, 2014, s. p.).

Mas é na fala de Dantas que se vai entender como isso se deu: [...] *Sobre a aproximação de papai com a televisão, isso na verdade começou com Luiz Fernando Carvalho [um dos diretores de programas da Rede Globo]. Porque papai viu um episódio, numa novela que Luiz Fernando estava dirigindo. Eu não me lembro exatamente se foi Renascer, mas eu sei que era uma novela que ele estava dirigindo. Papai não sabia nem quem era Luiz, nessa época. E ele o viu usar um Auto de Folia de Reis num episódio. Aí ele disse: “Com*

esse sujeito eu faria alguma coisa para a televisão...” *Aí, um dia, Antônio Nóbrega ia fazer um especial para a Rede Globo local – a Rede Globo Nordeste –, e esse episódio quem ia dirigir era Luiz Fernando. E foi a partir daí que começou essa aproximação com a televisão. Quer dizer, a aproximação já tinha acontecido. Papai contava várias visitas dos diretores da Rede Globo aqui em casa, mas sempre, assim, ele não achava... Era uma aproximação da Rede Globo com Ariano, mas não de Ariano com a Rede Globo. A aproximação de Ariano foi a partir dessa história com Luiz Fernando. E depois com Guel. Porque Guel, quando chegou do exílio, por volta de 1978, procurou papai. E papai uma vez me disse assim: “Ó, Guel pediu o direito de fazer o Auto. E eu concedi”. Ele disse a Guel que sim, que era dele. Mas Guel levou um tempo; ele não fez em 1978 não. Faz dezessete anos. Nós estamos em 2016. Foi em 1998, 1999... por aí. Luiz já tinha feito duas coisas. Já tinha feito Uma Mulher vestida de sol... Foi a partir daí que... Porque, quando Luiz conheceu papai, eu ouvi aqui uma conversa deles dois, ele dizendo assim: “A primeira coisa que eu li do senhor foi o texto do disco”. Porque Luiz Fernando é muito ligado à música. Ele gosta... Ele tem uma aproximação muito grande com a música. E ele tinha o disco do Quinteto Armorial – o primeiro –, e leu o texto de papai. Ele disse que foi a primeira coisa que ele leu. Depois ele saiu procurando coisas sobre papai: livros, peças... E ele viu que Uma Mulher Vestida de Sol era um texto inédito. Então, ele optou por fazer uma adaptação. [...] Então, essa aproximação dele foi assim, foi primeiro por conta de um episódio que ele viu na TV... Porque, diferentemente do que as pessoas pensavam – que ele não gostava da televisão –, ele não gostava do que se passava, do que se via... Como ferramenta de trabalho, é imprescindível para qualquer artista. E no caso dele, que era um artista que gostava de usar a mídia, qualquer que fosse, para mostrar o pensamento dele, a filosofia dele... E começava numa escola, na Universidade, onde era a primeira tribuna dele como orador.*

Carlos Newton detalha um pouco mais o “encontro” de Suasuna com a televisão por intermédio de Luiz Fernando Carvalho dizendo que *Ele conheceu Luiz Fernando Carvalho, se não me engano, por meio de Antônio Nóbrega, por ocasião da filmagem de um especial para Rede Globo chamado Folia Geral. Eles se conheceram, e aí Luiz Fernando, digamos, veio com carta branca da Globo para fazer*

o trabalho respeitando aqueles postulados, que Ariano exigia desde a década de 60. [...] Ariano foi muito criticado, sobretudo em Pernambuco. Pessoas que, muitas vezes, não liam a obra dele ou não estavam por dentro dessas histórias diziam assim, por exemplo: “Ah, Ariano critica a televisão, mas a obra dele ele deixou”. Ele deixou trinta anos depois. Quer dizer, ele recusou e, trinta anos depois, mediante garantias que aquilo seria respeitado, ele aceitou. [...] Então, há um momento em que ele se retrai, ele recusa a televisão, na década de 60. São praticamente trinta anos até que ocorra a primeira adaptação para televisão, em noventa e quatro, que foi Uma mulher vestida de sol. Curiosamente, a primeira peça dele.

Foram adaptadas para a televisão, além de *Uma mulher vestida de sol*, a *Farsa da boa preguiça*, o *Auto da Compadecida*, *O santo e a porca* e ainda *A Pedra do Reino*. Carlos Newton continua: *Eu acho que ele só não teve participação na de Guel Arraes [minissérie baseada no Auto da Compadecida e que depois foi adaptada para o cinema]. Ali ele deu liberdade para os adaptadores Adriana Falcão, João Falcão e o próprio Guel, acho. E também n’A Pedra do Reino... de Luiz Fernando Carvalho; ali ele não participou. Ele já conhecia as pessoas e tinha uma certa confiança. [...] Acho que ele participou em Uma mulher vestida de sol, na primeira adaptação para a televisão, em noventa e quatro. Na Farsa eu acho que ele adaptou com Bráulio. Quer dizer, ele sempre esteve presente nessas adaptações. Com um trabalho respeitado por Suassuna, além de Uma mulher vestida de sol, Luiz Fernando Carvalho dirigiu também as adaptações das peças: A farsa da boa preguiça e O Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. Sobre a adaptação de O santo e a porca, Carlos Newton diz lembrar-se que foi um Caso Especial produzido pela Rede Globo, que tinha a participação de Marco Nanini. Sobre a direção, ele diz: [...] Eu estou esquecido do nome do diretor, mas se não me engano ele é um discípulo de Guel Arraes ou um amigo de Guel Arraes, alguma coisa assim. E não lembro também se Ariano participou. Mas eu achei que, em O santo e a porca, houve um prejuízo porque a peça foi muito cortada, por causa do tempo. Ela é uma peça um pouco mais longa.*

A adaptação do *Auto da Compadecida* foi, de longe, a que teve maior sucesso. Tanto na minissérie para a televisão quanto na

versão reduzida desta, em que ela foi adaptada para o cinema. Carlos Newton considera que *A versão de Guel realmente foi uma versão de um sucesso estrondoso. Primeiro pelo poder da rede Globo, depois pela proposta da microssérie, pela qualidade obviamente da adaptação.* Mas ele diz que sempre explica que *aquela obra de Guel não é adaptação do Auto da Compadecida. Ele faz uma espécie de uma incursão no universo dramaturgico de Ariano, trazendo elementos de outras peças, sobretudo de A pena e a lei. O santo e a porca está ali também. Aquela história da porca com o dinheiro que está recolhido, etc. Mas, na verdade, ali a proposta de Guel, creio eu, foi mostrar como esse teatro de Ariano está inserido numa tradição de teatro mediterrâneo. [...] E que ficou muito bom. O que mostra exatamente isso, que a obra de Ariano tem uma unidade. [...] A única coisa que Ariano não gostou foi a retirada do palhaço. Ele me confidenciou. Ele disse que não gostou de duas coisas na versão de Guel: do fato de não ter o palhaço como narrador e também ele achou o final chapliniano: na estrada, Rosinha, Chicó e João Grilo saindo. Como o Vagabundo de Chaplin sai. Ele achou aquele final sem novidade. Foram as duas considerações que ele fez. Eu acho que ele nem chegou a fazer publicamente essas duas observações; ele as fez para mim. E eu estou até sendo inconveniente em dizer. Na verdade, para ele foram apenas observações, não exatamente críticas. Ele até disse: “Seria uma mesquinaria se eu fosse de público dizer isso; fazer uma crítica. Porque foi tão bom o trabalho, de uma grandiosidade tão grande, que seria até uma mesquinaria de minha parte...” Mas ele fez essas duas observações. Deve ter feito para outros amigos também. E talvez tenha até falado depois para Guel. Ele gostava muito de Guel.*

Carlos Newton comentou ainda sobre a adaptação da *Farsa da boa preguiça*, dirigida também por Luiz Fernando Carvalho, com a participação de Antônio Nóbrega, Ary Fontoura, Marieta Severo e Patrícia França – ainda bem jovem –, no papel de Nevinha. Para ele *O Nóbrega estava excelente como cantador – personagem perfeito para ele realmente –, fez o Joaquim Simão.* Sobre a mesma adaptação, Dantas fala sobre seu envolvimento com a produção: *[...] em 1995, se eu não me engano, Luiz Fernando já tinha adaptado Uma mulher vestida de sol e me convidou como consultor para fazer A farsa da boa preguiça. E nós dois é que mais ou menos idealizamos*

o cenário. Eu não participei da equipe da cenografia, eu participei como artista convidado. Mas quem pensou como seria o contexto fomos eu e Luiz Fernando. Numa viagem de carro que nós fizemos juntos para ele conhecer J. Borges – levado por mim e indicado por papai. No meio do caminho, a gente foi conversando e criando o que seria o cenário da Farsa.

Adaptação de A Pedra do Reino: um capítulo à parte

Das adaptações feitas, a que promoveu maior mobilização em sua realização foi *A Pedra do Reino*. Obra tida, até então, pelo próprio Suassuna como a mais importante dentre as escritas por ele, e também a de leitura mais difícil. A adaptação em uma minissérie foi uma homenagem aos 80 anos do escritor, e seu último capítulo foi exibido no dia 16 de junho de 2007 – dia do aniversário de Suassuna. Sobre isso, o próprio escritor se pronunciou, respondendo a algumas questões na mesma entrevista citada acima.

Adaptação transforma a obra em outra?

Tem que transformar. É outra arte. Principalmente, como no caso de *A Pedra do Reino*, porque era romance para um espetáculo de televisão. Quando é de teatro para televisão, ainda há parentesco. Mas do romance é uma dificuldade muito grande. E ele venceu. Tudo o que coloquei no romance tava lá. Eu tive a impressão que o público, por causa do sucesso de *Auto da Compadecida*, esperava uma outra *Compadecida*.... Mas é completamente diferente. Não tem a leveza da comédia. A maior parte é dramática. Eu nunca tive romance adaptado para o teatro.

[...]

Qual a adaptação favorita de sua obra?

Não tem a de que mais gosto. Gostei muito das minhas experiências na televisão. Fui procurado pela primeira vez em 1963, mais ou menos. Vi que eles queriam que eu me adaptasse aos padrões. Recusei. Então fiquei 30

anos sem ter nada na televisão. Até que fui procurado por um extraordinário diretor, chamado Luiz Fernando Carvalho (*Lavoura arcaica*), e eu não tive dificuldade com ele. Ele era entusiasta da música armorial. Eu não tive que fazer concessão. Fizemos a adaptação da minha primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*. Fiz com ele *A farsa da boa preguiça* e, por fim, Guel Arraes fez *Auto da Compadecida*. Teve também *A Pedra do Reino*. Gostei muito, mas acho que o público ficou absolutamente indiferente, não gostou muito. Os espetáculos são muito bonitos. Mas o grande público estranha (SUASSUNA, 2014, s.p.).

O primeiro depoimento que será apresentado a esse respeito é o de Dantas, que teve participação ativa no feito: *Quando Luiz Fernando realmente resolveu adaptar, ele me ligou dizendo: “Dantas, a Rede Globo liberou fazer..., nós vamos fazer... E eu queria ir aí para Recife e a gente alugar uma casa, ficar junto de Ariano e...” Aí eu disse a ele: “Luiz, a gente pode ir para Taperoá, ficar naquela casa que você conhece. Se você topar, eu tenho tempo disponível. Para mim vai ser ótimo. Porque eu vou ficar pintando lá e você fica estudando...” Nessa hora, então, ele me fez o convite para ser também uma espécie de consultor, novamente, de A Pedra do Reino. Só que lá era uma coisa mais ambiciosa. Era um projeto muito ambicioso dele que envolvia muitas coisas. Essa coisa da escola... De fazer formação de pessoas... Aí tinha um ambiente que fazia o cenário... Então instruí o pessoal da região para fazer isso. Era um projeto muito... muito interessante. Com a participação de pessoas de lá da comunidade para tudo. Para fazer figurino, e costureiras... E pessoas de lá para entender o processo criativo, para ensinar às costureiras também, entendeu? Isso em todas as áreas. Eu estou citando o figurino como exemplo. Mas, em todas as áreas. Era o trabalho com atores..., atores locais..., todos participando das oficinas... Então, foi um ambiente muito rico. Criativo.*

Sobre esse “projeto ambicioso” que Dantas comenta traz-se um pouco do mesmo na visão de quem o conduziu, que se encontra nos diários de filmagem do diretor e da equipe:

[...] A microssérie *A Pedra do Reino*, uma produção da TV Globo com co-produção executiva da Academia de Filmes, causou uma transformação econômica na região ao absorver artesãos, costureiras, pintores, pedreiros, marceneiros, ferreiros, cozinheiras, faxineiras e auxiliares gerais. Cerca de 300 pessoas estavam envolvidas no projeto, sendo a maioria recrutada na própria cidade e municípios vizinhos. A Secretaria de Saúde virou o ateliê de figurino, o refeitório foi instalado na Secretaria de Educação e a casa onde Ariano Suassuna morou na infância foi ocupada pela equipe de arte (CARVALHO, 2007, s.p.).

Esses diários de filmagem representam para aquele projeto o mesmo que um diário de campo, representa para uma pesquisa. Ali se encontram partes de textos, frases soltas, imagens, pensamentos, impressões, sentimentos e tudo o mais que se possa imaginar acerca de um projeto daquela magnitude. São detalhes, minúcias, que permitem perceber um pouco do sentimento daquelas pessoas, como no pequeno trecho escrito por Luiz Fernando Carvalho: “Quarto dia – sábado. Depois da Feira, no meio da tarde ensolarada, transcrevo do livro que me foi emprestado por Dantas a oração “Da Pedra Cristalina”, de Lampião. [...]” (CARVALHO, 2007, s.p.).

Luiz Fernando Carvalho, o diretor, diz nesses diários suas impressões sobre essa forma de produção:

Criar um processo de trabalho a partir dos talentos locais é minha alegria. É o que no momento se torna cada vez mais necessário e imprescindível para mim. Soaria tristemente imitativo falar de um Brasil tão profundo de uma forma tão oficial (CARVALHO, 2007, s.p.).

Nos mesmos diários, Maria Clara Fernandez, produtora executiva, diz que foi montada então uma estratégia para buscar profissionais na região, de modo a atender ao desejo de Luiz Fernando de “fazer um projeto de inclusão”.

Percebe-se o grau de envolvimento e entusiasmo de Dantas

com esse projeto, na medida em que ele descreve como tudo aconteceu. Com uma riqueza de detalhes, que envolve quem quer que o escute. Sua expressão e emoção contagiavam. Tanto que, por mais que se queira reduzir ou cortar o texto da entrevista, isto se torna uma tarefa muito difícil. E, assim, prossegue-se com sua fala: [...] *Foi um processo que para mim durou o ano todo. Porque [fala sorrindo] começou quando eu fui com Luiz Fernando em janeiro, a primeira vez [a Taperoá, na Paraíba]. Nós demos uma geral na cidade. Porque ele queria fazer lá. Mas aí tinha que sofrer um processo de requalificação... Porque aquela Taperoá de hoje não é a Taperoá de Ariano. Então, ele sugeriu a gente procurar uma Taperoá que se assemelhasse à Taperoá de Ariano da época. E eu, em meados de janeiro e fevereiro, saí para procurar a Taperoá. Eu andei, praticamente, o sertão de Pernambuco e da Paraíba todo. Porque teria que ser perto. Lugar de avião e tal... Mas aí, Luiz Fernando chegou à definição de que aquela Taperoá era mítica. Era uma Taperoá mítica, e tumular..., como ele disse. Porque a gente fez uma visita ao cemitério de lá... Aí ele chamou a cidade tumular – de túmulo. Então, podia ser em qualquer canto. Abre-se aqui um parêntese para apresentar a frase exata que o diretor escreveu em seus diários de filmagem: “O Sertão se torna irreal, o Sertão é na alma (mítico)” (CARVALHO, 2007, s.p.). Mas resolveram fazer em Taperoá, porque era o lugar-núcleo em que ele queria passar esse conhecimento. Era na terra de Ariano..., onde se passava originalmente a história. Sobre a escolha da locação, Suassuna declarou:*

Foi uma alegria muito grande ver essa que considero a obra mais complexa de todas as que escrevi até hoje ser filmada em Taperoá. Porque, para mim, ela não é uma cidade comum. Quando comecei a escrever, fiz dela o centro de tudo o que escrevia, de maneira que ela foi tomando um sentido literário e mítico que não existia nem na minha infância. Poderia ser uma tentativa de reinvenção literária da cidade que o menino Ariano conheceu. Mas, de qualquer maneira, Taperoá é a base física da cidade literária que eu construí com toda a minha obra (CARVALHO, 2007, s.p.).

Dantas continua: *Praticamente, eu passei o ano inteiro. Porque em março a gente foi para lá.* Nos diários de filmagem, Luiz Fernando escreveu: “Fazenda Carnaúba, 22 de março de 2006. Sob um céu cintilante de planetas e ondas azuis, lá vou eu” (SUASSUNA, 2007, s.p.). Mais adiante, nos mesmos diários, ele declara:

Estar no Sertão foi fundamental na preparação de tudo. O território é a semente. É como se tivéssemos entrado no espaço da ancestralidade. Não só do autor, Ariano, mas dos atores, que são todos nordestinos. Caminhei no sentido inverso ao da ideia de folclore, até mesmo de regionalismo. Não há regionalismo, há o Sertão. Ao mesmo tempo, este Sertão tem profundas relações com a Península Ibérica, com a Espanha de Cervantes, de Garcia Lorca, com o Mediterrâneo, com o mundo árabe. O Sertão é um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia (CARVALHO, 2007, s.p.).

Seguimos com Dantas o seu relato: *Março, abril... passamos um mês. Eu, ele, Bráulio e Luis Alberto Abreu, que é o outro adaptador; eles três escrevendo e eu pintando. Aí, o final de abril culminou com a visita de papai, para ver o que estava sendo feito com o texto. Então eu preparei uma exposição. Pintei trinta quadros e fiz uma exposição para ele. Para a chegada dele. Como aquele primeiro quadro, que eu fiz em 86 (1986). Nós preparamos a casa para a exposição e contratamos a Banda Sinfônica de Taperoá, que era regida pelo filho de Chicó! A pessoa em quem papai se baseou para criar o personagem de Chicó. [Falou com um sorriso.] Chicó, o contador de histórias, o verdadeiro. O filho dele era o maestro. Então Luiz me chamou para ser uma espécie de diretor dele, um assistente, e eu fiquei lá. Ele me perguntava coisas, e lugares, eu mostrava locais... Fiquei uma espécie de assessor geral dele. Isso durou até as gravações terminarem no dia 20 de dezembro. Foi o ano inteiro dedicado à A Pedra do Reino. Isso mexeu muito com a cidade. [...] Todo aquele cenário, aquelas indumentárias todas dos atores, foi tudo produzido lá. Tudo produzido lá... Era dividido por departamento. A cidade, praticamente, viveu em função disso. E eles,*

os atores e diretores, ficaram lá. Não teve esse negócio de sair e voltar não. Quem chegou lá... A equipe de atores ficou – não sei exatamente – acho que uns três meses lá. Ficaram mesmo... Os outros vieram antes. O processo foi bem intenso. Bem intenso mesmo!

Para ilustrar o sentimento dos atores – que, assim como o diretor e demais responsáveis pela adaptação, também “viveram” o Sertão –, apresentam-se impressões de Irandhir Santos, protagonista da minissérie, no papel de Quaderna:

O Sertão sempre foi passado para mim como um lugar morto, um lugar-fim, em que a vida não dura muito. Quando li *A Pedra do Reino*, vi um olhar totalmente diferente [...] Quaderna é um personagem de uma importância enorme porque representa a fala, a região e a cultura de um povo muitas vezes esquecido ou olhado de maneira diferente, até por mim mesmo. [...] De repente me vi fazendo um personagem que me abria os olhos e me mostrava que o Sertão é uma região viva, de pessoas vibrantes, heroicas e guerreiras (*apud* CARVALHO, 2007, s.p.).

Ainda sobre as impressões de Irandhir, traz-se o que disse Suassuna sobre elas:

Quando li que Irandhir havia dito que a busca de Quaderna é uma busca de Deus, fiquei muito impressionado. Normalmente, os atores têm uma visão puramente exterior do personagem. Mas ele conseguiu descobrir que todas as genealogias e invenções míticas de Quaderna, a procura da glória, a procura de ser o gênio da raça brasileira eram, no fundo, uma busca por Deus. Achei isso uma acuidade enorme, e fiquei muito grato a ele. Vi que o juízo dele é tão perturbado quanto o meu (*apud* CARVALHO, 2007, s.p.).

Segue-se com a fala de Dantas: [...] *Em meio a isso, teve ainda uma ida à A Pedra do Reino mesmo. A verdadeira! Até Bráulio conta uma história de uma bênção que papai deu na gente na saída. [...] Mas*

aí Luiz Fernando, na época, não quis filmar lá. E, quem fez a Pedra do Reino fui eu; fiz uma grande iluminogravura, de doze metros de altura por oito. A Pedra do Reino foi esse pano. Luiz Fernando queria uma coisa... Uma grande gravura russa, como ele dizia. [Ele ri.] E eu pintei. Eu tive a honra de pintar isso. [...] Aí foi bacana, isso. Esse processo. Então, assim, eu trabalhei como pintor; trabalhei como assistente dele; trabalhei com as locações... Então foi um universo, muito bacana de se fazer.

Apesar de toda a alegria de Dantas e da grandiosidade do projeto, a adaptação não alcançou o sucesso esperado. Ao contrário: foi um fracasso de público. A obra, de difícil compreensão em suas mais de setecentas páginas, foi dividida de modo a ser exibida em cinco capítulos. Sendo que cada capítulo correspondia a um dos cinco livros que a compunham. Foi necessário fazer muitos cortes, e a dificuldade em compreendê-la só aumentou. É possível perceber, nas falas dos adaptadores, como foi difícil a empreitada. Luís Alberto Abreu diz que

sintetizar as mais de 700 páginas do romance em cinco capítulos para a televisão foi um trabalho muito rico que começou com leituras, anotações e discussões sobre as primeiras impressões da história. [...] A participação de Ariano Suassuna foi episódica, mas muito elucidativa e generosa. Tivemos alguns encontros bastante intensos nos quais discutimos os personagens e as ideias presentes no livro. Ele nos deu total liberdade e ajudou muito na compreensão da obra (*apud* CARVALHO, 2007, s.p.).

Quanto à participação de Suassuna, relatada por Luís Alberto Abreu, vê-se nos diários alguns aspectos elucidados pelo escritor, como a origem de nomes de personagens e o que eles representam.

Arésio eu tirei de Ares, o nome grego do deus da guerra, porque é um personagem violento, brutal, individualista, um nietzschiano. Sinésio foi por causa de sina, destino. Era o destino aluminoso que eu queria que estivesse presente no nome dele. Silvestre é o bastardo, o filho do mato (*apud* CARVALHO, 2007, s.p.).

Luiz Fernando Carvalho expôs como pensou a transposição da obra para a televisão, que não quis chamar de adaptação:

Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma boa dose de alquimia unindo aquilo tudo (CARVALHO, 2007, s.p.).

E, por fim, um pouco das impressões de Bráulio Tavares:

Nossa tarefa, minha e do Abreu, era extrair daquela floresta de histórias que é o romance a história que poderia ser contada. [...] *A Pedra do Reino* tem trechos absolutamente cotidianos e outros míticos, alegóricos, delirantes. Ela puxa nestas duas direções: uma mais feroeste e realista e uma mais mítica e teatral. Houve uma queda de braço grande durante a fase de preparação do roteiro porque estávamos procurando esse caminho. A história ficou com um tom mais alegórico, quase como uma grande peça de teatro ao ar livre, como é o próprio romance (*apud* CARVALHO, 2007, s.p.).

Segundo Carlos Newton, *Romance d'A Pedra do Reino e o princípio do sangue do vai-e-volta* – nome completo da obra – não é uma leitura para qualquer mortal. É preciso ser um “iniciado” na obra do escritor, conhecer seu universo, para compreendê-la. Ele próprio, o maior especialista no assunto, afirma já tê-la lido mais de dez vezes. Por esta razão ele foi muito consultado na montagem dessa adaptação. Sobre isso, ele conta: *Na época eu morava em Natal, e eu sou muito amigo de Bráulio Tavares, que foi um dos autores da adaptação. Foram Bráulio e Luís Alberto de Abreu, com direção de Luiz Fernando Carvalho. Eles faziam as adaptações e me mandavam. Perguntavam o que é que eu achava. E eu fiz algumas*

observações. Então foi uma consultoria, digamos assim, informal. Não foi nada oficializado. Em suas palavras: *É um espetáculo muito bonito, plasticamente e cinematograficamente. É muito bonito para quem, como eu, conhece bem A Pedra do Reino; sem falsa modéstia conheço bem A Pedra do Reino, eu acho uma obra admirável. Mas reconheço que uma pessoa que nunca leu o romance, ou que leu uma vez, não conseguia se encontrar. Porque eles usaram a mesma estrutura caleidoscópica do romance na televisão. Só que no romance, eu me lembro da dificuldade que eu tive a primeira vez que li a Pedra do Reino, eu tinha 17 anos. Eu tinha muita dificuldade para compreender, tinha que voltar páginas para ver aquela data novamente... E na televisão você não pode fazer isso. Você pode fazer depois que lançou o DVD. Mas na televisão a pessoa assistia ao primeiro e no segundo capítulo não entendia nada. Além dos cortes que foram necessários. [...] Por isso, no segundo dia diminuí e no terceiro já ninguém mais assistiu. Somente eu e Ariano. [Ele ri.] Aí a repercussão foi muito ruim. [...] Luiz Fernando Carvalho é o poeta das imagens, de fato. A plasticidade da obra é linda, mas ela ficou ininteligível para um público médio. Sobretudo para quem não leu a obra. Aí ficou hermética demais. Por isso que foi realmente um fiasco. Mas isso não aconteceu, por exemplo – e nem poderia, porque era outra proposta –, em A mulher vestida de sol, nem na Farsa da boa preguiça, que o Luiz também fez. [...] Ariano gostou muito da adaptação de A Pedra do Reino. Ele gostou muito. Inclusive escreveu dizendo isso. Mas foi a única que eu lembro que teve uma repercussão negativa. Muito aquém do esperado. Mas muito mesmo. De ser considerado um grande fiasco para o público. Mas eu adorei o trabalho. Eu tenho ele aí. De vez em quando eu o assisto novamente.*

Apesar do insucesso, o contexto dessa adaptação é visto por outro ângulo por Flávia: *[...] ali não existe a pureza plástica do que Ariano dizia, não existe a pureza plástica do cenário do que Ariano dizia, mas eu acho que ele acatou alguns elementos criativos do próprio diretor. É lógico, não tem que ser tudo como Ariano quer. As pessoas têm que criar. Por exemplo, Romero de Andrade Lima e Dantas Suassuna, todos dois são armoriais, mas eu acho que eles têm particularidades que os diferem muito. Eu fico impressionada como Ariano respeitou alguns elementos que vieram pelo diretor, e que são a leitura dele do que Ariano diz. No final ele diz assim: “Eu gosto muito do resultado”. Eu*

olhando aqui digo: meu Deus do Céu, tem umas coisas muito parecidas com Hoje é Dia de Maria [outra minissérie exibida pela Rede Globo], que é do mesmo diretor. Veja, se eu fosse mais radical poderia dizer assim: unificou tudo. Mas não, Ariano respeitou a leitura que o diretor fez da proposta dele. É incrível. As pessoas dizem que Ariano é fechado, que é tradicional. Ele é muito respeitoso sabe. Eu acho que aquilo não chegou a ferir Ariano, de jeito nenhum, ao contrário. Acho que há um jeito de multiplicar. É essa a compreensão que Ariano tinha, que na verdade é muito democrática. Ele era uma figura fabulosa. Sobre as adaptações da obra de Suassuna, Flávia diz gostar muito das adaptações de teatro, porque as falas ficam resguardadas no texto. Diz: Eu gosto muito de literatura; a literatura está no teatro ali. O resto não é literatura; é o cenário, é com que roupa a pessoa está, é a iluminação... E aí eu acho que se foge um pouco daquela fala, que é uma marca muito forte de Ariano.

Romero, que, em princípio, não havia gostado da adaptação, diz que Suassuna o fez vê-la com outro olhar: [...] *eu achei muito bonita, mas achei que houve um excesso de... Como é que eu diria a palavra? Não existe nenhuma palavra... É como se fosse assim... Saiu muito da literatura. E, como eu tinha lido A Pedra do Reino, eu imaginei que ele ia fazer uma obra baseada no prazer do texto mesmo. Mas acabou que ficou uma coisa de muita ação, então me incomodou. Aí, anos depois que tinha passado, tio Ariano disse: “Você vai gostar. Vamos assistir!” E aí eu assisti com ele, ele comentando, e realmente eu gostei. Mas eu vejo, como a minha impressão de A Pedra do Reino desde o começo não mudou... E ele justifica suas impressões com seus sentimentos a respeito da obra e apontando o que não o agradou, ao dizer: O livro é celebrando a arte da palavra, ainda que seja... Vamos dizer assim: a beleza não está em você representar o fato que está sendo narrado; a beleza está em ouvir a narração do fato. Até porque, eu acho que o charme da história, o encanto que tem ali dentro, é exatamente assim: Quaderna é um observador da natureza. Ele mora num Sertão onde tudo é cinzento e ele imagina um mundo fantasioso, onde tudo é brilhante e colorido. Então, se eu tivesse que dirigir... Eu fiz uma versão em teatro, mas era um teatro de texto. E ele diz que o que mais lhe causou estranheza na adaptação é que Antes dessa adaptação eu falava muito com tio Ariano sobre cinema. E ele próprio*

comentava uma versão que ele tinha vontade de fazer um dia: um filme que jogasse com essa coisa do preto e branco e do colorido. Como se o preto e branco fosse uma realidade que a gente vive, principalmente no Sertão, onde a dureza é mais explícita ainda que seja igual para qualquer ser humano vivo, e que a parte do sonho seria o colorido. Então, como eu tinha isso na cabeça, se eu fosse fazer um filme e não uma peça de teatro eu faria exatamente o Sertão sem nenhuma fantasia, como ele é, cru ainda que belíssimo, mas assim: pedra, cacto, rio seco, casas brancas... Quaderna fala no tempo da “cinzentisse” do mundo... E entrava no sonho com as cores que ele imaginava. [...] Para mim, até hoje, eu admito como estética, mas achei que havia ali um mal-entendido em relação à obra que estava sendo adaptada. [...] Eu achava que cavalo era para ser cavalo de verdade, não de lata, e a onça que eles caçam tinha que ser uma onça para parecer que era uma onça de verdade mesmo. Para mim, eu acho que foi tirado um pouco desse jogo entre fantasia e realidade. E é como se fosse o tempo todo fantasia. Deu agonia em mim. Mas aí é uma versão, que assim, eu nunca vou saber o que sentiu uma pessoa apenas com o olhar do público. Porque, para mim, eu vi como diretor. E como diretor você vê o que o outro diretor faz, pensando em como você não faria aquilo do jeito que foi feito, ou como você faria de outra forma.

Também é comentado por Romero o trabalho que a adaptação deve ter dado, pela dificuldade de se reduzir a cinco capítulos uma obra composta por cinco livros. Ele expõe seu pensamento a respeito dizendo: *[...] isso é um problema da televisão. Porque você lida com o medo de que não dê Ibope e que, obviamente, o dono fique com raiva, não venda o que o patrocinador pensou. Ele diz não ter tido participação nas adaptações feitas para a televisão e o cinema, mas, nas daqui de Recife [para o teatro] eu atuei como diretor. Eu escolhia os atores. A gente fez Auto do rico avarento, que é uma peça que depois se transformou em O santo e a porca. A gente fez também Romeu e Julieta, fez A Pedra do Reino – isso tudo com a mesma trupe. E, na última que a gente ia fazer – não conseguimos realizar, porque foi quando a trupe se desfez –, era O homem da vaca e o poder da fortuna, que é uma peça que ele fez para ser toda musicada, que ele começou a fazer com Zoca, onde era tudo cantado, mas acabou não concluindo. Então foi uma série de adaptações que a gente fez e que deu muito certo.*

Mais uma vez, na entrevista citada anteriormente, Suassuna responde a uma questão sobre a televisão:

Acha que a televisão mudou no quesito qualidade?

Eu acho que ela tem grandes momentos. Não gosto do que é ruim artisticamente e o que é o grosso. O que me queixo muito dos meios de comunicação de massa é porque eles procuram uma coisa, e eu, outra. Eles, lucro, audiência. Eu, não. Eu gosto de arte. E, aí, normalmente, a TV comum se nivela pelo gosto médio. E aí eu digo: o gosto médio é péssimo. Às vezes, eu digo que, entre o gosto médio e o mau gosto, a arte tem mais a ver com o mau gosto (SUASSUNA, 2014, s.p.).

Sobre o mesmo tema, Romero diz não ter se interessado em trabalhar com esse meio, devido *aos riscos que ele apresenta para a criação artística*. Estende-se, então, seu pensamento: *[...] é isso que eu digo, a televisão é uma armadilha. Por isso que eu nunca me atraí, porque você tem uma liberdade criativa – claro, todo criador tem em qualquer meio –, mas ela tem medo. É uma coisa em que você já entra com medo, porque, se você não acertar nos primeiros capítulos, vão mandar você mudar. Então, imagine se, para escrever um romance, você tivesse medo ao longo da construção. Não! Você tem que confiar plenamente no que vai fazer. Apresenta começo, meio e fim. A obra pode ser entendida só um século depois. Mas você emocionou-se com aquela sua visão daquele começo, meio e fim. E a televisão não. A novela, o seriado, tudo isso vai tendo uma resposta imediata de quem está fazendo, de quem está julgando, de quem está dando o dinheiro. E, principalmente depois, no final, aí às vezes tem que fazer uma reedição de tudo o que foi feito para poder ficar mais “degustável”. Então eu não gosto dessa ideia. Eu já assisti muito à televisão, hoje em dia eu praticamente não assisto. Até porque, a partir do momento que teve a internet, você assiste a uma novela inglesa linda, baseada em Dickens, baseada em outros artistas... Para ele, os patrocinadores são como um fantasma, e estão acima do diretor, praticamente tomando o lugar do produtor, que já vive tenso sob o comando do diretor comercial. No caso de A Pedra do Reino, ele diz que a direção*

não é só de Luiz Fernando Carvalho: [...] *é dele e de todos os outros acima dele que: “bota mais renda, bota mais fita colorida, bota mais gente sambando”. Você está entendendo? [Ele dá risadas.] Eu acho que, ao final, não só não levou as pessoas a terem curiosidade de ler o livro como, muito pelo contrário, afastou. Eu vi muita gente dizendo assim: “Danou-se! Não aguentou nem ver a minissérie toda...”*

Romero analisa a televisão comparando essa adaptação a uma novela da mesma emissora, chamada *Meu pedacinho de chão*, em que são usados elementos muito semelhantes a alguns elementos usados em *A Pedra do Reino*, como os cavalos feitos de metal, um colorido excessivo, muitos detalhes no figurino, e que ainda tinha um ator em comum com a minissérie – Irandhir Santos, o protagonista. Para o artista plástico, é uma estética que surpreende, mas que, com o passar do tempo, torna-se excessiva, cansativa. Para ele, *é outro drama também desse universo, sempre a televisão, que ela é excessiva, ela não se controla. É uma coisa como se fosse um artista descontrolado o espírito televisivo. Se deu certo, aí exagera. Se não deu certo, aí já corta precipitadamente.* E ele ainda faz comentários sobre a novela *Velho Chico*, que estava sendo apresentada à época em que a pesquisadora o entrevistou, que também era dirigida por Luiz Fernando Carvalho e que tinha uma estética diferenciada, usando um tom ocre nas imagens e tendo um figurino cheio de detalhes, que não correspondia à realidade. Romero diz: *É uma coisa toda alterada, que me dá agonia. E, principalmente, quando são coisas do Nordeste... Aí entra numa coisa meio de lugar comum. Uma visão boba. Essa que está aí, agora, eu vi os primeiros dez capítulos, achei lindo. Depois eu disse: Deus me livre! Eu fiquei agoniado, não aguentei não. Quando no começo, por exemplo, pendia para uma coisa do século XIX para o século XX, eu achei engraçado. Mas depois... Eles não conseguem atingir. E, ainda por cima, eu digo: é muito atrevimento achar que numa televisão que é totalmente amarrada a tudo o que tem de troncho na política e na cultura e no mundo do dinheiro, discutir questões agrárias. Sabe, assim, com que direito? Porque isso você faz em teatro de protesto no meio da rua. E [na televisão] você pode até colocar os elementos, sabendo que eles não vão chegar a nenhuma conclusão, porque eles não podem chegar a essa conclusão. Não podem. Porque está tudo amarradinho.*

Além da criatura o criador: Ariano chega à televisão

Além das adaptações de algumas de suas obras, o próprio escritor chegou à televisão. Após o término de seu mandato na Secretaria da Cultura de Pernambuco, em 1998, a Rede Globo Nordeste – afiliada da Rede Globo em Pernambuco – fez um convite a Suassuna, para que ele fizesse um programa na emissora. Foi uma iniciativa que deu excelente resultado. Eram programas semanais, que tiveram início em 19 de março de 1999 e seguiram até setembro de 2006, como conta Adriana: [...] *A Secretaria termina em 98 (1998), em dezembro de 98. Mais ou menos em fevereiro de 99 (1999), eu recebo um telefonema dele [Ariano], dizendo que tinha sido convidado pela Rede Globo Nordeste – que é a Globo de Pernambuco – para fazer um programa. Mas que ele não entendia nada de televisão, e que a única forma de ele aceitar fazer esse programa era se eu fosse com ele, se eu embarcasse nisso com ele. Imagine... A gente estreou no dia 19 de março de 99 (1999) o programa chamado Canto de Ariano, que era uma coluna televisiva, inicialmente exibida pela Globo Nordeste, mas que depois também foi para o Multishow nacionalmente e para o Canal Brasil, em períodos diferentes. [...] Então, uma vez por semana eu ia à casa dele. A equipe era basicamente eu e ele, mais a equipe técnica. Mas a gente pensava o programa, a gente discutia na hora, ele improvisava... Ele era muito bom e detestava gravar duas vezes, porque dizia que perdia a naturalidade dele. [...] Todos os sábados – uma vez por semana – tinha programa. No início às sextas e depois aos sábados. [...] E a gente continuou com esse programa até ele pedir licença para fazer a campanha de Eduardo Campos para o governo do Estado de Pernambuco. [...] Então ele sai no finalzinho de 2006. Adriana prossegue: [...] Engraçado que, uma vez a Folha de São Paulo me entrevistou e perguntou: “Como é a reunião de pauta de vocês?” [Ela ri.] A gente chegava, conversava. Ele falava, contava uma história engraçada, contava um caso – ele detestava a palavra “causo”, ele contava caso. Ou então ele falava, por exemplo, da relação entre Chaplin e Picasso; da figura do palhaço... Ele falava sobre assuntos com uma propriedade, uma sabedoria e de uma forma, tão, absolutamente simples. A linguagem dele..., ele tinha um nível de erudição absurdo, inatingível. Ele transitava pelas áreas mais impensáveis, mas ele não*

passava soberba no que ele dizia.

Apesar do trabalho muito conhecido, a imagem de Suassuna não o era na mesma proporção. Como fala Carlos Newton [...] Ariano era um homem muito conhecido. Mas a figura dele, ele não tinha uma presença, ele não era conhecido na rua pelo grande público. Apenas pela crítica e pelo público mais especializado, pessoas que liam, conhecedores da literatura. Mas isso foi até ele começar a fazer o *Canto de Ariano*, que Carlos Newton também detalha: [...] Passava às sextas-feiras, naquele programa local: *NE TV Segunda Edição* [telejornal], ao meio dia. Então ali ele tinha de um a três minutos; toda sexta-feira ele contava uma história. Ariano era um grande contador de histórias. E isso foi um sucesso enorme. O programa era gravado sempre em um local da casa dele: em um jardim... Foi dirigido por Adriana Victor, jornalista da TV Globo, que trabalhou como sua assessora de imprensa no governo Arraes. E isso teve uma repercussão... Foram muitos programas. Inicialmente aqui em Pernambuco [a transmissão]. Mas fez um sucesso tão grande, que um canal – acho que o Multishow – comprou. E isso começou a passar [ser transmitido] também para outros lugares. Isso é um sucesso.

O programa *Canto de Ariano* teve um efeito interessante na carreira do escritor. Nas palavras de Adriana: [...] Quando Ariano chega à TV, as pessoas que liam os livros dele passam a ligá-los àquela imagem, e aí ele não tem mais sossego. E aí ele começa a circular pelo Brasil, aí chega à internet, aí as histórias dele começam a se multiplicar de uma forma... Ou seja, a “mágica” da televisão se fez! E o, até então, “apenas” renomado escritor virou celebridade. Mas não uma celebridade qualquer, segundo Carlos Newton, [...] Porque, quase sempre, a celebridade não tem muito conteúdo [Ele ri.]. Ele era uma celebridade com conteúdo, porque ele já era muito conhecido, muito respeitado e virou uma celebridade. [...] Então, desses grandes nomes da literatura brasileira, Ariano foi o mais filmado. Porque ele foi contemporâneo de uma certa facilidade para vídeo. Você pega Manuel Bandeira, por exemplo. Manuel Bandeira tem um filme de dez minutos; aquele famoso filme *Poeta do castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade; são dez minutinhos. Você não tem filme de Manuel Bandeira. Drummond você tem um pouco mais: televisão, entrevistas, etc. Ariano foi muito filmado. Ariano conseguiu ser uma celebridade com conteúdo,

o que é uma coisa difícil.

Muitas são as opiniões e os comentários sobre a ida do escritor e de sua obra para a televisão. Mas, o que se pode depreender, dos depoimentos dos entrevistados e da maioria dos textos lidos, é uma visão positiva. A esse respeito, os entrevistados fazem suas análises. As críticas sobre o assunto incomodam muito Romero, *porque dizem que ele sempre criticou a televisão, sempre criticou essas coisas todas, e agora está ele aí, até na internet. Mas ninguém sabe como é que Ariano chegou lá. Ele não se rendeu à Rede Globo. Ariano foi buscado por essas pessoas que, ele entendeu em determinado momento, teriam a capacidade de fazer a sua obra como ele entendia que devia ser. E acho que assim, ele contribuiu para que aquele veículo mudasse. Não foi o veículo que fez com que ele mudasse. Naquele momento, aquele veículo teve que fazer uma coisa adequada à essência da obra dele. [...] Ele deu a oportunidade a essas pessoas de conhecerem uma obra independente, vamos dizer assim. Essa obra não foi uma encomenda. Ele chegou a esses meios, a essas mídias, sem ser pelo princípio da indústria criativa, que é uma encomenda visando um retorno... Já com tudo planejado. Essa indústria é que viu nele uma possibilidade de ter isso. Mas exatamente como ele fazia. A indústria encontrou na obra dele uma possibilidade. [...] Nós não imaginávamos, tempos atrás, que veríamos tio Ariano na internet. E é uma diversão. De vez em quando, eu vou lá catar uma aula nova que eu nunca tinha visto. É muito bom.*

Adriana traz uma fala semelhante à de Romero. Ela conta que o próprio Suassuna dizia: *[...] no final, a TV se rendeu a ele; ele não se rendeu à TV.* E isto se deu quando houve uma pessoa como Luiz Fernando Carvalho – que foi o primeiro a levar a obra dele para a televisão –, que ele achou que pensava como ele e que foi fiel ao que ele defendia. O escritor não via nenhum problema nisso. Inclusive, ficou muito feliz com os resultados das adaptações. E Adriana complementa: *[...] aquilo dava um prazer absurdo a ele também de ver que tinha, nos confins de Pernambuco, gente que sabia da obra dele. E só a televisão podia dar isso a ele.* Depois das adaptações, principalmente do *Auto da Compadecida*, as obras do escritor ficaram mais conhecidas. Uma mostra disso é o depoimento de Carlos Newton a respeito das palestras que faz em escolas sobre a obra do escritor. Ele diz que, nesses momentos,

é possível perceber que a maioria dos alunos conhece o *Auto da Compadecida* da versão da televisão. *Tanto é que quando eles vão fazer uma pequena cena, um esquete, eles fazem da televisão, não da peça. Quando eles fazem Chicó ressuscitando, fazem igual a Selton Mello, fazem igualzinho à televisão. [...] Aquela adaptação da Globo – obra de Guel – fez com que Ariano fosse conhecido por uma massa que nunca leu suas obras. [...] E Ariano dizia isso: “Eu sou um autor de poucos leitores”. É verdade; nesse sentido ele é um autor de poucos leitores. Até porque, de acordo com Carlos Newton – que se diz pouco otimista em relação à leitura no Brasil –, [...] eu acho que a gente tem hoje no Brasil muita festa literária e pouca literatura. [Ele ri.] É mais promoção. Eu acho que todo evento que incentiva a leitura é válido, mas eu não sei se realmente há uma eficácia. Apesar de tudo isso, ele diz: [...] Em relação à edição de suas obras [as obras de Ariano], eu acho que as adaptações para o cinema e a TV não tiveram interferência. Não tenho esses dados; quem os tem são os editores. Mas as obras dele sempre foram bem editadas. [...] você pega o Auto da Compadecida: ela faz sucesso há mais de sessenta anos, então ela já é um êxito consagrado, porque há sessenta anos que vem fazendo sucesso.*

Concorda-se com Adriana quando ela diz que o escritor [...] acabou indo para a indústria cultural – para a TV –, e indo muito bem, muito tranquilamente. *Eu acho que foi uma coisa que deu muito resultado. [...] Ele foi uma pessoa absolutamente fiel a si mesmo e ao que ele acreditava, ao povo que ele amava... Tudo que ele fez, tudo o que construiu, foi com esse ideal, tendo-o como guia: pela cultura, pelo povo do Brasil. Verdadeiramente. E se as obras dele chegaram, é porque tinham que chegar. Ele não se curvou! Nunca se curvou! Não aceitava. Tanto que, ele dizia que era um poeta, acima de tudo. Mas a poesia dele ainda é muito desconhecida. Mas ele não mudou a poesia dele, nem fez nenhuma “casadinha” com editora para publicar a poesia dele. Ele não abria mão, de verdade, verdadeiramente! E sabia, sabia que era um radical! Ele tinha consciência disso. Ele era radical nas ideias. [...] Ele dizia sempre: “Somos um grande país e somos um grande povo!” E que a gente não precisava se curvar para a cultura de ninguém. A esse respeito ela cita uma frase do escritor, que julga muito bonita, que diz: “Se fortalecermos o tronco cultural de nossa cultura, o que vier de fora será uma incorporação enriquecedora e não*

uma influência que nos descaracteriza”.

Sobre a relação de Suassuna com os instrumentos da indústria cultural, como o cinema, a televisão e a internet – onde podem ser encontradas entrevistas, reportagens e aulas-espetáculo –, a opinião de Romero é: [...] *com certeza ele conseguiu despertar no público o interesse por outras obras dele e trazer o interesse dos próprios diretores em encenar outras peças, outros textos. Agora, eu acho que, no caso dele, é como se a obra dele fizesse parte de uma biblioteca de muitos autores, e o mesmo interesse que ele tinha em divulgar a própria obra era uma felicidade, quando ele botava pessoas para verem ou ficarem sabendo ou lerem a obra de outros artistas. Ele tinha esse sentimento muito forte. Então eu acho que sim. Agora, quando você pega uma peça de teatro ou um especial de televisão ou um filme, aquilo oferece uma forma de apreciação muito imediata e simples. Por exemplo: um grupo de amigos sai para assistir a uma adaptação de A Pedra do Reino que Antunes Filho fez em São Paulo. Digamos assim, é rápido e tranquilo; depois saem para discutir aquilo ali. Houve uma apreciação. Para você ler um livro de seiscentas páginas exige um tempo.*

Fazendo um balanço geral, Romero conclui dizendo: [...] *tio Ariano conseguiu uma coisa notável, em termos de adaptação. Porque, primeiro que é uma grande quantidade de pessoas que trabalham com a obra dele. Se você for pensar a quantidade de grupos que já realizaram versões dos trabalhos dele no Brasil... E, se for ver, eu acho que a peça mais representada e mais conhecida é o Auto da Compadecida. [Fala sorrindo.] Todos os grupos de estudantes, ao se formarem, realizam a sua versão do Auto da Compadecida. [...] O trabalho da vida dele foi Genial! Não por acaso, quando você hoje faz pesquisa no Google ele tem tantos itens quanto um cantor pop ou como uma figura de uma arte que tem todos aqueles esforços de mídia, de divulgação... E ele conseguiu apenas com o talento expandir, que onde você pesquisar vai ter gente que celebra essa poesia que ele criou [poesia aqui no sentido do conjunto da obra].*

Como já apontado anteriormente, Suassuna tinha certa aversão à cultura de massa. E ele discutiu diversas vezes esse tema em suas aulas-espetáculo, expondo seus motivos e, na tentativa

de esclarecer as pessoas a respeito, proporcionando-lhes uma visão crítica sobre a questão. Ele queria fazer com que as pessoas entendessem a lógica da cultura de massa, como a estrutura “pré-pronta”, que a indústria que promove essa cultura impõe a seus autores e aos telespectadores. Uma estrutura considerada garantia de sucesso de público, o que significa sucesso de vendas, já que ela está atrelada a toda uma lógica de mercado. E que, segundo Queenie Dorothy Leavis (*apud* STRINATI, 1999, p. 32), oferece “um prazer barato e fácil”, que exige grande disciplina e determinação para ser recusado. E que faz com que se estabeleça a padronização e o “gosto médio”, que Suassuna não aceitava. Para ele, como dito por Flávia, entre outras coisas: “Esse gosto médio global, na verdade, significa o apagamento das questões locais”.

Suassuna foi taxado por muitos de xenófobo, não só por defender a cultura nacional, mas também por dizerem que ele era contra tudo o que viesse de outros países, principalmente dos Estados Unidos. Ao que ele respondia dizendo que tinha admiração por muitos autores internacionais, inclusive americanos. Mas reforçava não aceitar a massificação que era imposta, e que tinha nos Estados Unidos seu país-berço. E, sendo esse país um dos maiores exportadores de produtos culturais, havia o risco de ocorrer uma “americanização”, disseminando o gosto médio.

Outra forma de olhar a questão, apontada por Strinati (1999), é a visão de alguns teóricos que julgam a teoria da cultura de massa elitista. Por essa ótica, a elite desconsidera o gosto dos consumidores, pois analisa a cultura popular ou de massa, a partir de critérios da cultura erudita, considerando-se dona da “verdade cultural”. Mas, certamente, não era essa a visão de Ariano. Apesar de ser considerado radical – e de ele mesmo se dizer radical em determinadas questões –, acredita-se aqui que ele era, em verdade, convicto de suas ideias e, como tal, não media esforços para defendê-las.

O que também chama a atenção nessa forma de tratar a cultura de massa é tratá-la da mesma forma que a cultura popular. Suassuna jamais aceitaria que determinada atividade cultural fosse considerada parte da cultura popular apenas por

ser apreciada por uma massa consumidora. Essa discussão está relacionada ao que considerou Ortiz (2001) sobre a dicotomia popular-nacional que aparecia nas falas sobre a cultura popular de massa, em que duas posições distintas eram encontradas. Enquanto uma associava o popular ao que é tradicional e vinculado às expressões das classes populares – que os folcloristas consideravam como a manutenção de culturas ancestrais –, a outra relacionava folclore ao que é nacional – olhando o folclore como sendo o “espírito de um povo”. Mas, ainda segundo Ortiz (2001), na “moderna sociedade brasileira”, a partir da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos, popular passou a ser conceituado como o que é mais consumido.

Ariano publicou muitos livros e teve suas peças montadas por diversos grupos de teatro desde muito jovem, mas a sua relação com os meios de comunicação de massa, no que se refere à adaptação de suas obras, demorou a acontecer. Embora bastante procurado por estúdios de cinema e redes de televisão, adiou por muito tempo a autorização para as adaptações por esses meios. Ele não concordava com a lógica da indústria de mídia, que serve de meio para a produção, transmissão e recepção das formas simbólicas e de outras manifestações importantes que constituem a comunicação de massa.

De acordo com Thompson (2011) – em sua concepção estrutural de cultura, em que ele destaca o aspecto contextual das formas simbólicas –, quando se trata de formas simbólicas mais complexas como textos, discursos, programas de televisão e obras de arte, sua produção, transmissão e recepção se dão normalmente em meio a um grande número de instituições específicas. Ele afirma que o “autor” – considerado aqui o produtor/diretor, no caso dos programas de televisão e dos filmes para o cinema – vai além da análise dos aspectos estruturais internos da forma simbólica. Ainda segundo Thompson, a fim de atingir seus objetivos e interesses em determinado campo de interação, o indivíduo pode seguir o que ele chama de “esquemas flexíveis” – referindo-se a regras e convenções diversas, em geral não explícitas. Pode também se utilizar de seu “poder” – dentro da conceituação de Thompson (2011). Desse modo, a produção

de uma forma simbólica, dirigida a determinado receptor, vai ocorrer levando em conta quem a produz e quem a recebe. Ou, como exemplificado por esse autor: “[...] um produtor de televisão pode alterar um programa à luz das expectativas sobre a natureza e tamanho da audiência” (THOMPSON, 2011, p. 201). E Suassuna não aceitava isso.

Na primeira adaptação de algum texto seu para o cinema – em 1969 a adaptação do *Auto da Compadecida*, sob a direção de George Jonas –, Suassuna participou da elaboração do roteiro e esteve presente nas filmagens. Ali a estética e os preceitos do Armorial foram respeitados e mantidos, o que era uma de suas maiores preocupações. Como apontou Romero, as obras do escritor já são praticamente roteiros prontos: [...] *ele era muito rigoroso e queria uma coisa muito “amarrada”. Não era por preconceito, era por ele conseguir ver o cinema que ele sonhava. Então, ainda que ele não praticasse a ação da direção, o diretor intrínseco daquilo que ele criava era ele. Tanto que a literatura dele de hoje parece que você está lendo a descrição de um roteiro de cinema.*

De acordo com Ortiz (2001), naquela época no Brasil – justamente as décadas de 60 e 70, quando os estúdios de cinema e redes de televisão mais procuraram Suassuna – a televisão e o cinema passaram a trabalhar como veículos de massa, atuando como indústria.

A relação de Suassuna com a televisão foi mais difícil do que com o cinema. O próprio escritor disse ter sido procurado por uma emissora pela primeira vez em 1963 – exatamente na década em que a televisão assume seu papel de veículo de massa no Brasil e que se estabelece no País o mercado de bens culturais –, e que só trinta anos depois foi ocorrer a primeira adaptação. Seu sentimento em relação aos elementos que a televisão impunha aos telespectadores, por meio de sua programação, era condizente com o de Roland Corbisier, primeiro diretor do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) (*apud* ORTIZ, 2001): “[...] Ao importar o cadillac, o chicletes, a Coca-Cola e o cinema, não importamos apenas objetos e mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados

nesses produtos”. Também é possível refletir sobre esse sentimento à luz da análise feita por Thompson, acerca das formas simbólicas, principalmente sob dois aspectos: o aspecto intencional – quando se expressa proposadamente algo que pode ser percebido como mensagem por outro sujeito – e o aspecto referencial – quando essas formas representam algo, referem-se a algo, dizem algo sobre alguma coisa.

Apesar de suas preocupações em relação à televisão, Suassuna reconhecia sua importância como meio de comunicação. Como ele mesmo admitiu em uma entrevista, ao dizer:

[...] Eu devo muito à televisão por ver espetáculos que jamais veria. Outro dia, eu vi um concerto regido... Veja que coisa simpática: o regente era um judeu, o pianista era um chinês “endiabrado” e uma orquestra austríaca. Um concerto universal. Eu vi no canal chamado Arte 1. É muito bom (SUASSUNA, 2014, s.p.).

Essa disseminação de atividades culturais e informações transmitidas pela televisão, em que pese os valores que a acompanham, também tem um lado que não se pode desconsiderar. Como escreveu Melo:

Trata-se do mosaico cultural que a mídia globalizada exhibe diariamente, rompendo o isolamento social em que os grupos periféricos viveram até recentemente. Costumes, tradições, gestos e comportamentos de outros povos, próximos ou distantes, circulam amplamente na *aldeia global*. Da mesma forma, padrões culturais que pareciam sepultados na memória nacional, regional ou local ressuscitam profusamente. Facilitando a interação entre gerações diferentes, eles permitem o resgate de celebrações, ritos ou festas aparentemente condenados ao esquecimento (MELO, 2008, p. 41).

Sobre a relação de seu pai com a televisão, Dantas comenta que ele não só gostava desse meio de comunicação, como

reconhecia seu valor: [...] Então, essa aproximação dele foi assim, foi primeiro por conta de um episódio que ele viu na TV... Ao encontrar naquele meio pessoas em cujos trabalhos acreditou – no sentido do respeito aos seus textos e aos valores intrínsecos aos mesmos –, não teve problemas em autorizar as adaptações de suas obras, com as quais, de modo geral, ficou bastante satisfeito. Mas essas adaptações renderam-lhe muitas críticas, já que era tido como avesso à televisão e crítico contumaz desse meio de comunicação. As pessoas entenderam que sua crítica se esvaiu, na medida em que suas obras passaram a ser adaptadas para aquele veículo. Porém, elas desconheciam a história por trás dos fatos: que não foi ele quem cedeu ou mudou sua visão, e que ele acompanhou de perto os trabalhos realizados, tendo participado em quase todas as adaptações. Foi a televisão que se rendeu a ele!

Apesar de ter gostado de todas essas adaptações, Suassuna reconheceu a insatisfação do público em relação à adaptação de *A Pedra do Reino*. Justamente aquela que era a sua obra mais querida até então. Na qual, de certo modo, as suas ideias, em relação ao social, contagiaram o diretor, que, além de usar o ambiente original da trama como locação e parte do cenário, também fez um trabalho social, na medida em que envolveu a comunidade local no projeto, oferecendo cursos, trabalho e participação nas filmagens como atores. Segundo Dantas: *Era um projeto muito ambicioso dele que envolvia muitas coisas. Essa coisa da escola... De fazer formação de pessoas... Aí tinha um ambiente que fazia o cenário... Então instruí o pessoal da região para fazer isso. Era um projeto muito... muito interessante. Com a participação de pessoas de lá da comunidade para tudo. Para fazer figurino, e costureiras... E pessoas de lá para entender o processo criativo, para ensinar às costureiras também, entendeu? Isso em todas as áreas. Eu estou citando o figurino como exemplo. Mas, em todas as áreas. Era o trabalho com atores..., atores locais..., todos participando das oficinas... Então, foi um ambiente muito rico. Criativo.*

A escolha da locação – Taperoá – teve seu sentido inicial ligado ao fato de ser “a terra de Ariano”, mesmo sem ter sido ali que o escritor nasceu. Como ele próprio disse fez dela “o centro de tudo o que escrevia” (CARVALHO, 2007, s.p.). Mas logo o diretor

da minissérie entendeu que a Taperoá de Suassuna não existia, ela era mítica. Uma criação do escritor que ia bem além do real. Assim como o Sertão, que Luiz Fernando Carvalho disse ter-se tornado irreal, pois o mesmo era “na alma (mítico)”.

A “transposição” da obra para a televisão – usando a expressão de Luiz Fernando Carvalho, que diz recusar a ideia de adaptação – não foi tarefa fácil. Os três responsáveis por trabalhar o texto – muito extenso e cheio de histórias –, de modo a fazê-lo adequar-se ao que a emissora havia determinado em termos de número de capítulos, tiveram muito trabalho para fazer cortes no mesmo sem comprometer a compreensão da história. E, para quem conhece bem a obra, como Carlos Newton, parece não ter funcionado. Segundo ele, era praticamente impossível a quem não conhecesse bem o texto, entender aquela “compilação” de mais de setecentas páginas de texto, em apenas cinco capítulos na televisão. Uma necessidade de corte que esse meio impõe pelo preço de seu tempo, mas que pode repercutir negativamente diante da incompreensão da obra, prejudicando o interesse dos espectadores, em relação a outras obras do autor, assim como o interesse na adaptação das mesmas. Mas isso é compreensível dentro da lógica da cultura de massa e da indústria cultural, em que a cultura é um produto e, como tal, está sujeita aos ditames do mercado. Para Romero: *[...] isso é um problema da televisão. Porque você lida com o medo de que não dê Ibope e que, obviamente, o dono fique com raiva, não venda o que o patrocinador pensou. Sentimento semelhante ao que Adorno e Horkheimer externaram em relação ao rádio e ao cinema, já em 1947:*

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. [...] O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda

dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 57).

Outra questão que se observa, em programas feitos para a televisão e outros meios de comunicação de massa, é o estabelecimento de estereótipos que eles mesmos criam, impondo regionalismos exagerados, aqui no caso do Brasil, às vezes inexistentes. A partir desses estereótipos, conseguem incutir nos espectadores imagens padronizadas sobre lugares, suas populações, etc., podendo enaltecê-los ou desmerecê-los dos mesmos, de acordo com seus interesses. E há ainda o comprometimento desses veículos com grupos políticos – novamente de acordo com seus interesses e de seus patrocinadores – e seu desinteresse em confrontar-se com certos poderes.

Além de suas obras, o próprio escritor chegou à televisão. Não só por meio de entrevistas concedidas, mas de um programa semanal de televisão que foi convidado a fazer na Rede Globo Nordeste, e que depois teve exibição nacional em outro canal de televisão. Era uma “coluna televisiva”, como explicou Adriana – convidada pelo próprio Suassuna a dividir com ele o programa. Se sua imagem antes era muito conhecida nos meios literários, intelectuais e universitário, a partir desse programa ela ficou conhecida nacionalmente. E foi, então, que, segundo Adriana, *as pessoas que liam os livros dele passam a ligá-los àquela imagem, e aí ele não tem mais sossego. E aí ele começa a circular pelo Brasil, aí chega à internet, aí as histórias dele começam a se multiplicar de uma forma...* Ou, como disse Carlos Newton: *Ariano virou celebridade, mas uma celebridade com conteúdo, [...] Porque, quase sempre, a celebridade não tem muito conteúdo (Ele ri.). Ele era uma celebridade com conteúdo, porque ele já era muito conhecido, muito respeitado e virou uma celebridade.* E da televisão para a internet, foi um “pulo”. Muitas de suas aulas-espetáculo, palestras e entrevistas estão lá à disposição.

FINAL DO PERCURSO

O estudo realizado, que teve como base a obra do escritor paraibano Ariano Suassuna, inicialmente pretendia estudar os benefícios proporcionados pela indústria criativa a essa obra. Porém, esse caminho logo se bifurcou e cresceu. E o estudo passou a trabalhar as memórias da vida e obra do escritor, em sua relação com a cultura e a indústria cultural. Como linha condutora objetivou-se compreender, por meio de narrativas de memória social, como se deu a relação de Suassuna e de sua obra com a cultura e as indústrias cultural e criativa. Para tanto, três objetivos específicos foram estabelecidos, tendo sido todos alcançados, fazendo com que os caminhos escolhidos fossem exitosamente percorridos.

Salienta-se aqui a importância do eixo principal deste trabalho: cultura. Tema que jamais terá sido explorado o suficiente – até por se tratar de algo dinâmico –, e dentro do qual existem várias direções a se seguir. Além disso, trouxe consigo outro importante tema: memória, sem o qual não teria sido possível. E se esses temas tiverem sido aliados à trajetória de um grande escritor, está justificado o interesse no estudo.

Há que se levar em conta também o apreço pessoal pelo tema, já que Suassuna, de certo modo, fez parte da vida de uma das autoras. Este apreço, sim, foi o maior responsável por esta escolha. Ele fez com que se fizesse mais do que o inicialmente pensado; fez o interesse pelo tema crescer a cada dia, mais do que se esperava. Para a realização da pesquisa foram estudadas as duas categorias: memória e cultura, que lhe deram sustentação teórica. Na categoria memória, começou-se pelas teorias de Maurice Halbwachs sobre memória individual e memória coletiva, seguiu-se por vários outros autores que tomaram esses estudos como base, até chegar aos estudos sobre memória cultural, de Jan e Aleida Assmann. Já na categoria cultura, os autores mais pesquisados foram John Thompson, Dominic Strinati e Renato Ortiz. Esses autores e suas teorias foram fundamentais para a compreensão do presente estudo.

A metodologia adotada foi a história oral. Sua escolha deveu-se, principalmente, ao fato de a pesquisa envolver uma personalidade contemporânea e por não haver outros estudos que pudessem dar suporte ao tema central pesquisado. Não teria sido possível chegar aos resultados alcançados não fosse essa a metodologia. Foi a partir das narrativas colhidas nas entrevistas realizadas, que os conhecimentos trazidos à tona neste estudo se desvelaram, confirmando a história oral como história viva. Aliada à história oral, também foi usada a hermenêutica de profundidade (HP), o referencial metodológico desenvolvido por Thompson. Dessa metodologia foram aplicadas a análise contextual temporal, a análise das narrativas e a interpretação e reinterpretação.

A partir das análises das entrevistas realizadas e de seu cruzamento com outros documentos, foi possível depreender tantas informações, que se acredita mesmo ter-se ultrapassado os objetivos iniciais do trabalho. Em relação ao primeiro objetivo específico – descrever as memórias coletivas, a partir das narrativas sobre os produtos e os conjuntos de lembranças culturais construídas de Ariano Suassuna –, as memórias construídas acerca da pessoa do escritor, são unânimes em dizer o quanto ele era culto, ético, humilde, respeitoso, e tudo o que se possa imaginar de uma pessoa de bem.

Sobre a construção de sua obra – declaradamente marcada pela morte de seu pai, pela sua religiosidade e pelo Sertão de sua infância –, viu-se que a mesma teve início ainda na infância, quando Suassuna sequer imaginava que um dia viria a ser essa personalidade reconhecida na literatura. Foi da infância no Sertão que veio o interesse pelos temas populares que permeiam toda sua literatura. Embora também se tenham iniciado ali as influências eruditas que o acompanharam. Sua literatura traz essas influências na poesia, no romance e no teatro. Além das outras artes em que se aventurou, como a música, a pintura e a gravura. Uma obra que colabora com a memória cultural do Brasil, na medida em que propaga e preserva aspectos de sua cultura e ajuda a compreender a formação das identidades sociais e culturais de seu povo.

O segundo objetivo específico era descrever os desdobramentos e as implicações das memórias narradas sobre as aulas-espetáculo de Ariano Suassuna para a propagação da cultura brasileira. Sobre o mesmo, viu-se que, ao tomar para si a missão de defender a cultura brasileira, Suassuna não mediu esforços e atuou em várias frentes, como no Movimento Armorial, idealizado por ele, que atraiu muitos outros artistas, plantando uma semente que se desenvolve até os dias atuais. Outra dessas frentes eram as aulas-espetáculo, nas quais ele propagava a cultura brasileira por meio do riso, levando conhecimento a vários pontos do Brasil: desde as ruas do interior de Pernambuco até todas as regiões do País. Usando de linguagem acessível, conseguiu transmitir temas complexos a quem, muitas vezes, sequer sabia ler. Oportunizou às pessoas o contato com o que ele considerava cultura de qualidade, esperando com isso despertar nelas o interesse por algo que fosse além da cultura de massa.

A divergência de Suassuna com a cultura de massa fez com que seus textos demorassem muito a ser adaptados para o cinema e para a televisão. Isto está bem explicado nas narrativas que atendem ao terceiro objetivo específico: analisar a transposição das obras de Ariano Suassuna em produtos para as indústrias cultural e criativa. Apesar de procurado muitas vezes por diretores desses veículos que tinham interesse em produzir filmes e novelas baseados em suas obras, ele recusou por muito tempo as propostas feitas, por saber que esses meios das indústrias cultural e criativa não teriam como respeitar os preceitos do Movimento Armorial em suas produções. E só aceitou transposições de suas obras, quando esses meios “renderam-se” a ele, aceitando suas condições. As adaptações foram feitas e ele, que se envolveu na roteirização de algumas delas, ficou satisfeito com o resultado. Depois disso, ele mesmo, pessoalmente, passou a apresentar um programa sobre cultura na televisão. Isto o colocou ainda mais próximo do público, que, além de suas obras, pôde, então, conhecer também a imagem do escritor.

Este trabalho, como dito anteriormente, tomou suas próprias rédeas e assumiu uma trajetória maior do que a inicialmente traçada. Muitos foram os achados – alguns, inclusive, inesperados

– nas entrevistas e nas pesquisas realizadas. Todos muito interessantes! Por meio do tema escolhido, o estudo ganhou novas cores. Muito além do aprender, fez aflorar conhecimentos e interesses adormecidos, num processo de abertura de novos horizontes... O que, um dia foi uma pesquisa, agora é um livro!

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: _____. **Dialética do esclarecimento**. 1947. Disponível em: https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em: 28 jan. 2016.

ASSMANN, Aleida. Lembrar para não repetir: entrevista. [Entrevista cedida a]. Alessandro Silva. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 2016. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2013/06/10/lembrar-para-nao-repetir>. Acesso em: 28 jan. 2016.

ASSMANN, Jan. Collective memory and cultural identity. **New German Critique**, Durham: Duke University Press, n. 65, p. 125-133, 1995.

_____. Acervos de memória tornam-se alvos militares. **Jornal da Unicamp**, Campinas, n.10, p. 7, jun. 2013. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/2013>. Acesso em: 28 jan. 2016.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. de Izidoro Blikstein. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD JR., Thomaz; KIRSCHBAUM, Charles; CUNHA, Miguel Pina e. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **Rev. Adm. Empres.** [online], v. 49, n.1, p.10-18, 2009.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CARRERO, Raimundo. Nota biográfica em forma de exaltação. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. – Edição Especial. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 237-254.

CARVALHO, Luiz Fernando. Diário de elenco e equipe. *In*: CARVALHO, Luiz Fernando (org.). **A pedra do reino da obra de Ariano Suassuna**. São Paulo: Globo, 2007.

CUCHE, Denys. Gênese social da palavra e da idéia de cultura.

In:_____. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: Edusc, 2002. p. 17-31.

DEHEINZELIN, Lala. 4D: as quatro economias de futuro. Disponível em: <https://medium.com/fluxonomia4d/fluxonomia-4d-as-quatro-economias-de-futuro-fecfd31de-28f#:~:text=FLUXONOMIA%204D%3A%20AS%20QUATRO%20ECONOMIAS,Lala%20Deheinzelin%20%7C%20Fluxonomia%204D%20%7C%20Medium>. Acesso em: ago. 2016.

DOURADO, Flávia. Memória cultural: o vínculo entre passado presente e futuro, 2013. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/memoria-cultural> [documento eletrônico]. Acesso em: 30 out. 2016.

FENSKE, Elfi Kürten (pesq., sel. e org.). **Ariano Suassuna: o decifrador de brasilidades**. Templo Cultural Delfos, setembro/2013. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/09/ariano-suassuna.html>. Acesso em: 23 ago. 2016.

FERNANDES, Beta Suassuna. **Outras histórias**. Recife: Ed. do Autor, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.

HOLANDA, Lourival. Orelha do livro. In: SUASSUNA, Ariano. **Poemas**. Org. de Carlos Newton Júnior. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1996.

LIMA, Guilherme. Ariano Suassuna e a identidade do Brasil cultural. **Obvious** – Escritos da Ansiedade, 2014. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/escritos_da_ansiedade/2014/07/ariano-suassuna-e-a-identidade-do-brasil-cultural.html. Acesso em: 2 dez. 2015.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011.

MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular**: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

MINDÊLO, Olívia. Imaginário em forma de arte. **Jornal do Commercio**, Recife, Especial, p. 5, 16 jun. 2007.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Movimento Armorial. [Entrevista cedida a] Thiago Corrêa. **Jornal Diário de Pernambuco**, Recife, 2010. Disponível em:

<http://www.vacatussa.com/movimento-armorial-entrevista-carlos-newton-junior-2010/>. Acesso em: 2 dez. 2015.

_____. **Ariano Suassuna**: vida e obra em almanaque. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.

_____. Trajetória e permanência do Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, A. **Auto da Compadecida**. Ed. Especial. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 217-231.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2015.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAOLINELLI, Luísa M. S. M. A. A construção da memória cultural por meio da literatura: alguns aspectos. In: **(Pro)Posições Culturais**, Joinville: Ed. da Univille, 2010. p. 189-211.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

RANGEL, Matheus. Ariano vive: trajetória e obra do escritor e dramaturgo inspiram filme, série de televisão e musical – todos em fase de produção e com previsão de estreia ainda este ano. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 mar. 2017.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável**: o caleidoscópio da cultura. Barueri, SP: Manole, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros passos; 103).

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Poemas**. Org. de NEWTON JÚNIOR, Carlos. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999a.

_____. Carlos Fuentes e o Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 1999b. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz20079907.htm>. Acesso em: 23 mar. 2017.

_____. 1975; 2009. In: **Ariano Suassuna**: Movimento Armorial. Disponível em: <https://setecinerecife.wordpress.com>. Acesso em: 4 nov. 2015.

_____. **Aula-espetáculo**: Ariano Suassuna – arte como missão. TV Senado, Portal de Notícias. Senado Federal. 2013. Disponível em: http://www.senado.gov.br/noticias/tv/programaListaPadrao.asp?ind_click=3&txt_titulo_menu=Document%E1rios&IND_ACESSO=S&IND_PROGRAMA=N&COD_PROGRAMA=3&COD_VIDEO=266488&ORDEM=o&QUERY=&pagina=2. Acesso em: 4 dez. 2015.

SUASSUNA, Ariano. Programa especial sobre a vida e obra de Ariano Suassuna. TV Assembleia do Rio Grande do Norte, 2006. Disponível em: <https://nominuto.com/noticias/cultura-e-lazer/ariano-suassuna-gravou-especial-para-tv-assembleia/113503/>

_____. Ariano Suassuna comenta as adaptações de suas obras na TV; relembre. **Diário de Pernambuco**. Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2014/07/23/noticia_arte_e_livros,157585/

ariano-suassuna-comenta-as-adaptacoes-de-suas-obras-na-tv-re-
lembre.shtml. Acesso em: 22 maio 2016.

_____. **Auto da Compadecida**. Ed. especial. 2. ed. Rio de Janeiro:
Nova Fronteira, 2015.

TAVARES, Bráulio. Opinião: No romance e na poesia, Ariano
foi mais longe que no teatro. **Folha de S. Paulo**. São Paulo,
23 jul. 2014. Disponível em: [http://www1.folha.uol.com.br/
ilustrada/2014/07/1490283-opinioao-no-romance-e-na-poesia-
-autor-foi-mais-longo-que-no-teatro.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1490283-opinioao-no-romance-e-na-poesia-autor-foi-mais-longo-que-no-teatro.shtml). Acesso em: 9 ago. 2016.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social
crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9. ed. Petrópolis,
RJ: Vozes, 2011.

UNCTAD. **Relatório de economia criativa 2010**: economia
criativa, uma opção de desenvolvimento. Brasília: Secretaria da
Economia CRIATIVA/Minc; São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

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

VICTOR, Adriana. Livro inédito escrito por Ariano Suassuna
durante 33 anos será publicado: obra completa do escritor parai-
bano está nas mãos de nova editora. **Jornal do Commercio**, Recife,
19 nov. 2016. Disponível em: [http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/
cultura/literatura/noticia/2016/11/19/livro-inedito-escrito-por-
-ariano-suassuna-durante-33-anos-sera-publicado-260847.php](http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2016/11/19/livro-inedito-escrito-por-ariano-suassuna-durante-33-anos-sera-publicado-260847.php).
Acesso em: 21 nov. 2016.

WEBER, Regina; PEREIRA, Elenita Malta. Halbwachs e a memória:
contribuições à história cultural. **Territórios e Fronteiras**, Mato
Grosso, v. 3, n. 1, 2010.



ISBN 978-65-5807-045-0

