

TAPEROÁ: A CAPITAL LITERÁRIA DO SERTÃO- REINO DE ARIANO SUASSUNA

Jossefrania Vieira Martins¹

Artigo recebido em: 15/11/2018.

Artigo aceito em: 11/04/2019.

RESUMO:

Neste artigo relacionamos história, literatura e espaço a fim de explorar alguns aspectos da obra do escritor paraibano Ariano Suassuna. A dinâmica espacial de sua vida marcou significativamente a sua produção literária bem como sua visão de mundo e cultura. É neste sentido que para ele Taperoá, pequeno município do interior da Paraíba, desponta como uma espécie de *capital literária*, uma metáfora de pertencimento ao sertão e por isso mesmo uma ambientação recorrente nas histórias que escreveu. Desse modo, buscamos entender como as interações entre o urbano e o rural se relacionam com um conceito de sertão a partir da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Sertão – Literatura – História – Taperoá – Ariano Suassuna

RESUMEN:

En este artículo relacionamos historia, literatura y espacio a fin de explorar algunos aspectos de la obra del escritor paraibano Ariano Suassuna. La dinámica espacial de su vida marcó significativamente su producción literaria así como su visión de mundo y cultura. Es en este sentido que para él Taperoá, pequeño municipio del interior de Paraíba, despunta como una especie de *capital literaria*, una metáfora de pertenencia al sertão y por eso mismo una ambientación recorrente en las historias que escribió. De ese modo, buscamos entender cómo las interacciones entre lo urbano y lo rural se relacionan con un concepto de sertão a partir de la literatura de Ariano Suassuna.

PALABRAS CLAVE: Sertão – Literatura – Historia – Taperoá – Ariano Suassuna

¹ Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), graduada em história pela mesma instituição, doutoranda também em história pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e Docente do Instituto Federal de Educação do Ceará (IFCE – *Campus* Limoeiro do Norte). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5801812329463703>.

* * *

1. Sobre história e espaços

Os espaços são históricos, possuem historicidade e têm despertado cada vez mais o interesse por parte dos historiadores. Além disso, provocam uma guinada importante tanto na pesquisa histórica quanto na própria historiografia, pois requerem um desafio interdisciplinar. Nesse sentido, se a preocupação do historiador já não se restringe somente à temporalidade, torna-se necessário reposicionar a espacialidade através de um esforço metodológico e narrativo.

Porém, qual caminho seguir: temporalizar o espaço ou especializar o tempo? Trata-se, talvez, de um conjunto dessas duas ações. Na obra *O Mediterrâneo e o mundo Mediterrânico na época de Felipe II*, por exemplo, o historiador Fernand Braudel ofereceu pistas sobre o desafio em questão. Diante de uma nova compreensão do tempo histórico, a *longa duração*, Braudel construiu um novo horizonte: a *geo-história*. Nele o espaço geográfico é tomando como ponto de partida para uma análise histórica que entrecruza homem e meio na lenta e gradual passagem do tempo. É sabido que os *Annales* reinventaram a noção de tempo e propuseram a desarticulação da história da exclusividade do passado, até então modelar. Nesse sentido, José d'Assunção Barros (2005, p. 462) ressalta que:

Definir a história como o estudo do *homem no tempo* foi portanto um passo decisivo para a expansão dos domínios historiográficos. Contudo, a definição de História, no seu aspecto mais irredutível, deve incluir ainda uma outra coordenada para além do “homem” e do “tempo”. Na verdade, a História é o estudo do Homem no *Tempo* e no *Espaço*. As ações e transformações que afetam aquela vida humana que pode ser historicamente considerada dão-se em um espaço que muitas vezes é um espaço geográfico ou político, e que, sobretudo, sempre e necessariamente constituir-se-á em espaço social.

Tal ampliação do campo do historiador através da incorporação do espaço como uma de suas categorias, temas e objetos fez sobressaltar o contexto de afirmação da história na esfera das ciências humanas e sociais. A interdisciplinaridade

era um caminho complexo, porém necessário e nesse sentido a aproximação com a geografia pareceu inevitável. Basta lembrar que no interior da própria concepção histórica que funda os *Annales* é preciso reconhecer a influência de Vidal de La Blache e sua leitura possibilista do meio geográfico. Suas ideias inspiraram uma perspectiva de estudo das macroespacialidades na história, como se observa tempos depois na *geo-história* de Braudel.

Ainda segundo destaca Barros (2005), a construção do diálogo entre história e espaços dá-se inicialmente através da reflexão e uso dos conceitos ditos geográficos, tais como: espaço, território e região. Tal investimento interdisciplinar fez surgir, ao longo dos estudos, campos temáticos de pesquisa como a própria *geo-história*, a história regional, a micro-história dentre outros. Ao mesmo tempo refletiu as clivagens no interior da própria ciência histórica cujo modelo de histórias nacionais, totalizantes, generalistas demonstrava suas contradições e lacunas.

As múltiplas perspectivas construídas em torno do espaço revelam suas várias camadas ao passo que o libertam de uma concepção predominantemente física, materialista, engessada. Nesse processo contribui de modo significativo a própria geografia, sobretudo, aquela produzida aqui no Brasil a partir da segunda metade do século XX – com destaque para as proposições teóricas de Milton Santos. Inspirado numa abordagem econômica e política, Santos (1978) dá centralidade ao sujeito-homem na construção do mundo e do espaço. Assim, organizado socialmente, o espaço é entendido como uma produção humana, por tal motivo varia, adquire formas distintas e desiguais a depender dos diferentes arranjos sociais aos quais é conectado.

Para Santos (1985), a compreensão desse espaço-produto requer considerá-lo em uma perspectiva temporal. Através dela, as transformações, as permanências, as simultaneidades bem como as tensões, os conflitos, as disputas são descortinados. Segundo ele “a noção de espaço é assim inseparável da ideia de sistemas de tempo”. (SANTOS, 1985, p. 22). Pensador das desigualdades, do modo como são produzidas, de que maneira afetam a vida dos sujeitos e interferem nas dinâmicas local e global,

Milton Santos ressaltou as camadas sociais que se refletem no espaço e são refletidas por ele.

A acentuação dessa relação – quase umbilical – do homem com o espaço é fundamental para entender outras conexões como: sociedade e natureza, espaço e identidade, espaço e poder dentre outras. Quando se trata especificamente do espaço no âmbito do poder, o conceito geográfico de *território* sobressai, em especial, com o desenvolvimento da crítica pós-estruturalista. Não por acaso, nesse campo conceitual destacam-se as contribuições de Rogério Haesbaert (2004) que, salientando esse caráter social que desnuda a produção humana dos espaços, salienta as dimensões de apropriação e dominação que regem o espaço-poder. O poder transita nos espaços desde o “concreto” até o “simbólico”, ainda que não se limite a este esquema dicotômico. Com isso, ele demonstra que aos espaços não cabem somente funções, mas também significados.

A noção de território tem sido fundamental para identificar como os sujeitos, as relações entre os mesmos e a própria sociedade constroem e espacializam suas desigualdades e diferenças. A sua variação como propriedade e/ou como identidade é histórica, ou seja, dialoga com os contextos: muda, permanece, resignifica. Diante disso, pensar os espaços e os tempos, como se pode perceber, é uma tarefa que entrecruza *a priori* os saberes históricos e geográficos complementando-os e não os anulando.

Para o historiador isso significa que seu campo é inevitavelmente ampliado e por isso mesmo predisposto a um diálogo interdisciplinar, seja com relação aos métodos como também aos temas e objetos. Como visto, a própria noção de espaço sofreu alterações e com o revisionismo colocado em cena pelo pós-estruturalismo

rou a categorial espacial de um entendimento prioritariamente material, físico e/ou empírico para uma perspectiva simbólica atrelada ao imaginário, à cultura e às sensibilidades. É importante, no entanto, levar em consideração que a história com enfoque nos espaços não investe na exacerbação da diferença entre estas concepções “concreta” e “simbólica”, pois não anula uma à outra e nem exclui suas possíveis – e

necessárias – interações, como avaliou Durval M. de Albuquerque Júnior (2005, p. 02):

Os espaços são misturas inextricáveis de dimensões concretas e dimensões simbólicas. Não se pode estabelecer aqui uma anterioridade ou uma determinação entre os aspectos ditos materiais e imateriais dos espaços. Como numa peça teatral os enredos da história dos espaços são variados, e podem se iniciar por diferentes entradas, por distintos prólogos, ser causados por distintos acontecimentos.

Ainda que percebido inicialmente como algo concreto, o espaço é marcado pela fluidez, ou seja, não opera apenas pela suposição de uma fixidez como condicionamento único. Esta questão torna-se ainda mais desafiadora quando a enfatizamos no campo da construção narrativa, afinal, toda história *se localiza* num tempo e num espaço. Logo, a natureza do texto do historiador determina não só o espaço no qual se desenrola uma história, mas denuncia a forma pela qual o mesmo foi abordado. Salientando estes aspectos, é que Albuquerque Júnior (2005) nos convida, enquanto historiadores interessados no espaço, a redimensionar nosso olhar acerca dessa categoria, abordando-a como um conjunto de cenas e não somente como um mero “cenário” onde se desenvolvem os fatos.

A relação entre o homem e o espaço funda a vida material, social, simbólica, inaugura significados, produz identidades. É, portanto um grande diálogo temporal com a cultura, uma forma de conhecimento. A historicidade dos espaços está no seu aspecto relacional com a humanidade, com a produção material e/ou imaterial de sentidos, com as práticas e discursos que agenciam a vida e com a complexidade das relações de poder que (des)organizam nossas existências, nossos usos e abusos, nossas disputas, nossa imaginação que funda toda ideia de posse.

2. A literatura, a região e o sertão

Assim, enveredamo-nos nessa reflexão que reúne tempo e espaço a partir da história acrescentando um elemento que lhes é indispensável: a *interdisciplinaridade*. Tendo em vista nosso interesse na categoria espacial a partir das interações entre o concreto e o simbólico, escolhemos a *literatura* como objeto e fonte de análise. Considere-se ainda que, dentre os vários diálogos interdisciplinares que a história

pode estabelecer, aquele que possui maior teor de polêmica e debate refere-se justamente à aproximação com a literatura.

A questão repousa nos limites e possibilidades da historiografia, no caráter ficcional atribuído à literatura, nos estatutos de ficção, cientificidade e verdade enquanto heranças ocidentais tratadas binariamente. Com a emergência da virada linguística na segunda metade do século XX e seus reflexos na historiografia, percebe-se que a conceituação, a idealização e a legitimação dos discursos do mundo e a própria invenção do real como uma categoria possível são construções operadas através da linguagem. Desse modo, a promoção de uma verdade, por exemplo, é sempre uma estratégia de poder².

Por conseguinte, a potência do contato da história com a literatura é que ele desenterra a ilusão da verdade, objetividade e da própria autoridade do trabalho do historiador. E é a este confronto que a maioria de nós teme. Por isso, em muitos casos a literatura costuma aparecer na pesquisa histórica mais como uma fonte acessória do que problematizável. Como exemplo, na história social é recorrente a utilização da mesma como fonte/registo com ênfase na exploração da conexão texto/contexto, já na história cultural, a literatura é abordada como um documento de sensibilidades, sociabilidades e/ou memórias³.

Kzryzstof Pomian (2003) nos lembra então que os documentos pertencem sempre a dois tempos: o passado ao qual remetem e o presente onde se conservam. Quando se trata de literatura esta questão torna-se ainda mais evidente porque as obras literárias atravessam tempos, conquistam diferentes públicos, são lidas de modos distintos, permanecem ignoradas, transformam pontos de vista, constroem sensibilidades ou simplesmente sequer saem do prelo⁴. Logo, no que se refere ao

² Protagonizam esta atmosfera de oposição em torno dessas questões, por exemplo, Hayden White com *Meta-História* e Carlo Ginzburg com *Relações de Força*. Alguns trabalhos no campo da teoria literária e da filosofia da linguagem nos ajudam a compreender outros aspectos que envolvem a aproximação da literatura com a história partindo do problema da narratividade, como fez Paul Ricoeur nos tomos de *Tempo e Narrativa*.

³ No Brasil, essa perspectiva atrelada à história cultural possui destaque interessante nos trabalhos de Sandra Jatahy Pesavento.

⁴ Acrescentam-se ainda a este debate sobre a natureza metodológica da relação história/literatura as reflexões de Frank Ankersmit e Dominick LaCapra sobre representação, retórica e os limites da verdade na historiografia.

diálogo com o tempo e o espaço e emaranhada em relações de poder, é possível entender que as obras literárias criam e projetam imagens aptas ao consumo e/ou à rejeição social. A potência desse jogo discursivo é o que nos impele à investigação da produção de significados a partir das mesmas.

Partindo dessas premissas, é possível afirmar, portanto que a literatura também agencia espaços, uma vez que lhes oferece imagem, discurso e sentido, produz ou desconstrói pertencimentos. Refletindo sobre esta questão no âmbito do cotidiano, Michel de Certeau (1994, p. 200), chamou atenção para o fato de que a linguagem é um tipo de prática do espaço, ou seja, é um modo de dar sentido ao mesmo, pois os relatos cotidianos ou literários são os nossos transportes coletivos, *ações narrativas*.

A relação entre sujeitos e espaços é histórica e se produz através de diferentes ferramentas de construção de sentidos, uma delas é, portanto a literatura enquanto *prática e/ou representação cultural* (CHARTIER, 1990). Nesse sentido, conforme salientou Albuquerque Júnior (2001) em *A Invenção do Nordeste e outras artes*, a produção da identidade regional nordestina nas primeiras décadas do século XX teve na literatura um dos seus instrumentos balizares. Para este autor, a afirmação do recorte regional do Nordeste na esfera nacional teve na arte um poderoso instrumento de sua produção.

Para isso, o Movimento Regionalista Tradicionalista do Nordeste lançado e liderado em 1926 por Gilberto Freyre (1900-1987) no Recife possuiu um papel de destaque. Até aquele momento, a divisão territorial que predominava no país era entre o Norte – *decadente* – e o Sul – *ascendente*. Nesse contexto, Freyre e uma geração de intelectuais, artistas e escritores reclamavam a invisibilidade de um espaço que durante o período colonial era o centro da América Portuguesa e que no limiar do século XX era alcunhado como território do atraso em relação ao restante da nação, o Sul.

Dos tempos áureos da cana-de-açúcar no litoral restava apenas a nostalgia empregada na literatura como, por exemplo, em obras como *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Fogo morto* e *Usina* do escritor paraibano José Lins do Rêgo (1901-

1957), ou nas produções socioantropológicas do próprio Freyre tais como *Casa-Grande & Senzala*, *Sobrados e Mucambos*, *Nordeste*, *Açúcar* dentre outras. A partir destas e de outras produções forjou-se o “esplendor” da antiga *civilização do açúcar* definida como berço fundador da região e *éden* cultural da própria nação.

Enquanto o esplendor da Zona da Mata era exacerbado uma fissura se abria no interior do “antigo Norte”: o polígono das secas⁵. A escassez de água dificultava a vida no semiárido e exigia políticas públicas específicas por parte do estado que, ineficiente ou inexistente, gerava a sensação de abandono – a invisibilidade – e o fenômeno da migração rumo ao sul. Diante deste quadro, a intelectualidade local caminhou por duas direções: por um lado tentar “resgatar” a importância nacional do lugar forjando-o como região que fora antes o berço fundador do país, lugar das tradições culturais mais genuínas e memoráveis com ênfase no litoral; e por outro “denunciar” ou constatar o esquecimento político do lugar tomando a seca como problema social e elemento formador da identidade.

Ao castigar o semiárido, a seca representava um condicionamento natural, cultural e socioeconômico da nascente região. Assim, romances como *A Bagaceira* de José Américo de Almeida (1887-1980), *O Quinze* de Rachel de Queiroz (1910-2003) e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (1892-1953), cada qual ao seu modo, reforçou-a enquanto uma questão-problema local interligando-a a uma definição cultural da região que nascia naquele momento: o Nordeste. Daí resulta variadas fórmulas arquetípicas que forjaram uma identidade nordestina pautada na resistência erguida não mais da relação do homem com o meio, mas de uma verdadeira mistura de ambos a ponto de já não ser possível desassociá-los.

Todavia, o discurso de que homem da região era tão árido quanto a mesma possuía um passado não tão distante. Um pouco antes, cabe lembrar, ainda no final do século XIX, a *Guerra de Canudos* (1896-1897) já havia chamado a atenção do país para as condições de vida nos sertões e gerado interpretações acerca dos nativos. Este

⁵ Área do semiárido sujeita a grandes períodos de estiagem, compreende um total de 1.348 municípios entre os estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e Minas Gerais.

conflito teve uma cobertura jornalística até então nunca realizada e dela surgiu uma das obras mais importantes de nossa literatura, *Os sertões* de Euclides da Cunha (1866-1909). Nela figura um retrato avassalador daquela terra e sua gente em meio à luta travada em Canudos.

Como correspondente jornalístico do referido conflito *in loco*, Cunha foi um pouco além da tarefa de elaborar os informes da guerra. O estranhamento diante daquele lugar e daquela gente, em pleno alvorecer da jovem república brasileira, despertou-o para os diferentes condicionamentos do lugar, sobretudo aqueles de ordem natural, transformando-o assim num dos mais importantes intérpretes do Brasil. Tomando como metáfora o sertão, sua obra projetou imagens e paisagens que atravessaram o tempo e se instauraram na memória coletiva, conforme observamos abaixo:

Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua. Nesta, ao menos, o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas. Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante... (CUNHA, 2002, p. 116)

Aspectos de ordem natural como esta inóspita vegetação apresentada acima misturavam-se à sensação temporal de imobilidade, à dificuldade da vida e à conseqüente imposição ao desafio de sobreviver ali. Na visão euclidiana – indisfarçadamente evolucionista/determinista –, as condições naturais do espaço deram origem a um sujeito diferente determinando, assim, substancialmente o seu modo de ser e perceber o mundo:

Raça forte e antiga, de caracteres definidos e imutáveis mesmo nas maiores crises — quando a roupa de couro do vaqueiro se faz a armadura flexível do jagunço — oriunda de elementos convergentes de todos os pontos, porém diversa das demais deste país, ela é inegavelmente um expressivo exemplo do quanto importam as reações do meio. Expandindo-se pelos sertões limítrofes ou próximos, de Goiás, Piauí, Maranhão, Ceará e Pernambuco, tem um caráter de originalidade completa expresso mesmo nas fundações que erigiu. (CUNHA, 2002, p. 190-191)

A ênfase na intimidade – quase espelhar! – entre homem e meio foi algo demasiadamente explorado pelo pensamento social na transição do século XIX para o XX:

"Sertão" é uma das categorias mais recorrentes no pensamento social brasileiro [...] No período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, mais precisamente entre 1870 e 1940, "Sertão" chegou a constituir categoria absolutamente essencial (mesmo quando rejeitada) em todas as construções historiográficas que tinham como tema básico a nação brasileira. (AMADO, 1995, p. 145-146).

No referido recorte temporal, experimentou-se o sertão como ingrediente que alimentou toda uma discussão em torno da história e identidade nacionais que não se realizou sem a interação com a categoria regional. De modo geral, a produção literária promoveu uma intensa abordagem do sertão enquanto elemento cultural desde as fases romancista e realista até aportar nos regionalismos e outros formatos produzidos no século XX. Nesse sentido, ainda segundo Janaína Amado (1995, p. 145), “a literatura brasileira povoou os variados sertões que construiu com personagens colossais, poderosos símbolos, narrativas míticas, marcando com eles forte, funda e definitivamente, o imaginário brasileiro”.

Dentre essas muitas experiências e significações construídas em torno do sertão, uma delas perpetuou-se de maneira significativa no imaginário brasileiro: aquela em cuja paisagem prevalece a aridez da caatinga num misto de poeira, pedra e sol. Mais ainda: esta imagem arquetípica legitimou-se como atrelada a um recorte regional que se desenhava à época, o Nordeste. Sobretudo em nosso senso comum, sertão e Nordeste passaram a ser tratados como categorias sinônimas, espelhares uma à outra.

Não por acaso, a interpretação de Euclides da Cunha atravessou o século e inspirou significativamente toda uma tradição de intelectuais – sobretudo nordestinos – nas abordagens que estes empreenderam sobre o sertão, principalmente aquelas que estiveram ligadas ao projeto regional a partir do qual foi gestada histórica e culturalmente a região Nordeste nas primeiras décadas do século XX. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Nessa perspectiva, em *Os sertões*, uma das

passagens mais conhecidas e marcantes, deu o tom e corroborou numa poderosa síntese arquetípica que foi “emprestada” posteriormente à malograda região:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasimodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. [...] É o homem permanentemente fatigado. (CUNHA, 2002, p. 207-208) [Grifo nosso].

Jamais despreziosa – como não é nenhuma obra –, *Os sertões* tornou-se não somente uma fonte de referência sobre a fatídica Guerra de Canudos, mas também um inventário de imagens construídas e partilhadas em torno do sertão. Numa operação da linguagem, que imersa em relações de poder construiu uma identidade de resistência legada ao sertanejo, ela o identifica como forte, resistente ao espaço inóspito, envolto por conceitos arquetípicos tais como o fanatismo religioso e a violência – vistos como – inevitáveis num cotidiano marcado pelas agruras da seca.

3. Ariano Suassuna, o sertão e uma capital literária

Mas aquela imagem literária do *sertanejo como um forte* marcou profundamente não apenas o “Romance de 1930”; as gerações posteriores também se viram instigadas pela mesma. Tanto *Os sertões* quanto o legado do regionalismo nordestino influenciaram sobremaneira uma figura de grande importância na cena literária, artística e intelectual na segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI: Ariano Suassuna (1927-2014). Para Albuquerque Júnior (2001), Suassuna foi um dos artífices que corroboraram a invenção regional do Nordeste inicializada pelo Movimento Regionalista liderado por Gilberto Freyre.

Albuquerque Júnior (2001) chama atenção, sobretudo para o papel exercido da produção teatral de Ariano, naquilo que denominou *cenas de Nordeste*. Reconhecido nacional e internacionalmente pela peça *Auto da Compadecida*, Suassuna foi um intelectual que atuou em diferentes áreas. Bacharel em direito e filosofia, ele foi professor universitário, ocupou cargos públicos no município de Recife e no estado de Pernambuco, idealizou e liderou um movimento artístico cultural nos anos 1970 – o *Movimento Armorial* –, proferiu diversas conferências mais conhecidas como “aulas-espetáculos” por diferentes regiões do Brasil, integrou coletivos teatrais na juventude e experimentou as artes plásticas, dentre tantas outras atividades. Ainda assim, grande parte dessa empreitada realizou-se concomitantemente à sua intensa produção literária.

Ariano foi assim um artista incansável nos vários sentidos da acepção. É impossível restringi-lo somente à condição de professor ou mesmo a de escritor ou “agitador cultural”, como haveria de se presumir. No que se refere à produção literária, incursionou também na poesia e no romance, sempre de modo concomitante, porém foi mesmo com o teatro que ganhou maior notoriedade. Ali empreendeu um olhar sobre o sertão, o nordeste, a cultura e a identidade regional demasiado peculiar.

A Suassuna incomodava profundamente algumas imagens construídas pelo “Romance de 1930”, principalmente àquelas que teciam um olhar negativo ou pessimista em torno da miséria e escassez do lugar e o modo como afetava a vida das pessoas. Para ele, o olhar “realista” exacerbava uma perspectiva “feia”, “cruel” e “estática” sobre o lugar, desconsiderando assim a potência estética que se oferecia à cultura local. O solo pedregoso, a paisagem inóspita e a rudeza da vida eram, para o escritor, uma paleta de imagens passíveis de outra interpretação: havia uma beleza ignorada naquilo tudo.

O sertão era violentamente belo e único, logo era preciso explorá-lo nessa direção estética e poética. Apesar disso, o ponto de partida de Ariano Suassuna, tal qual a dos regionalistas e apesar das divergências, era um conteúdo saudoso.

Embalado pela saudade, em sua literatura ele buscou produzir um efeito de *encantamento* sobre o sertão, tomando-o como “belo rústico”, berço-reduto das mais profundas “raízes” da cultura brasileira em sua visão.

Do Nordeste, a parte que interessava à arte de Ariano era o sertão, lugar que fazia do *sertanejo antes de tudo um forte*, máxima presente em *Os sertões*, obra que conheceu através da biblioteca do pai, também um admirador confesso de Euclides da Cunha. Para Suassuna, no entanto, a força do sertanejo/nordestino estava em sua *astúcia* característica que traz à tona através da personagem João Grilo, o tipo *amarelinho* que domina a cena do *Auto da Compadecida*.

Livremente inspirado em três histórias de folhetos populares que circulavam no Nordeste – *O castigo da soberba*, *O enterro do cachorro*, fragmento de *O dinheiro* do poeta popular paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e na História do cavalo que defecava dinheiro, registrada pelo escritor cearense Leonardo Mota (1891-1948) –, o *Auto da Compadecida* conta as aventuras/desventuras de uma dupla de tipos circenses representada pelos personagens João Grilo e Chicó e ambientadas no sertão paraibano.

Em tom moralizante e em alguma medida religioso, este *Auto* tem como ápice o julgamento final de uma série de personagens mortos em circunstâncias que lhes aproximaram. Em tal julgamento estão presentes: o diabo, chamado de “encourado”, Jesus Cristo apresentado como negro e Maria que atua como advogada dos “acusados” recebendo então o título de “compadecida”. Dentre os vários argumentos que utiliza para defender e livrar João Grilo do inferno e da própria morte, a *Compadecida* refere-se ao “meio” no qual o personagem vive e às dificuldades enfrentadas das quais resultam os seus erros:

A COMPADECIDA:

— João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa.

Não o condene, deixe João ir para o purgatório.

JOÃO GRILO:

— Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. (Chamando a *Compadecida* à parte.) Não repare eu dizer isso mas é que o diabo é muito negociante e com esse povo a gente pede o mais para impressionar. A

senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

A COMPADECIDA:

— Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?

JOÃO GRILLO:

— Confio, Nossa Senhora, mas esse camarada enrolando nós dois. (SUASSUNA, 2004. p. 184) [Grifo nosso].

A seca e a pobreza como elementos determinantes no destino daqueles que vivem no sertão estão presentes não somente nesta passagem, mas em toda a peça. As dificuldades existem, tanto que a representação clássica do sertão como espaço da poeira, da violência, do abandono é corporificada na narrativa, porém com um contraponto: a *astúcia* de seu povo em resistir. João Grilo e Chicó, através de sua esperteza, reinventam, pois a vida no sertão. Em referência a *força do sertanejo* evocada por Euclides da Cunha está nessa atitude de *burlar* as dificuldades para existir.

Com esta peça fica claro, portanto, que Suassuna não buscou apenas falar da morte ou do tipo de vida nos rincões do Nordeste à luz da moral religiosa cristã. Havia o objetivo de expressar, através da concepção estética empregada na composição da obra, um repertório de potencialidades culturais do Nordeste em geral e do sertão em particular protagonizadas pelos folhetos populares da literatura de cordel. Demonstrar a ancestralidade do sertão nordestino no que se refere à preservação e reinvenção dos elementos supostamente originários da autêntica cultura brasileira pautava o projeto literário de Ariano.

Os elementos inspiradores do universo suassuniano estavam todos ali: o sertão, a cultura popular com ênfase nos folhetos de cordel, o circo, o teatro de mamulengos dentre outros. No entanto, estes adquirem o sentido de *legados* a partir do momento no qual foram interligados às experiências vivenciadas no sertão por Suassuna com sua família, especialmente a passagem de sua infância em Taperoá e a busca pela reconstrução da sua identidade “perdida” com a morte do pai, quando tinha apenas três anos de idade. Daí se forja o seu pertencimento com o sertão.

Apesar do efeito da identificação (re)produzida ao longo da vida, Ariano não nasceu no sertão nem em Recife, como se poderia supor. Ao contrário, ele nasceu na

capital da Parahyba – atual João Pessoa –, em 16 de junho de 1927, num dos quartos do *Palácio da Redenção*, então sede do governo do referido estado, pois à época seu pai, João Suassuna (1886-1930) era o então presidente do mesmo – ou seja, governador.

A trajetória política de seu pai no contexto de crise oligárquica na *Primeira República* refletiu no seu destino e no de sua família. Deputado federal eleito pela Paraíba, João Suassuna foi assassinado no Rio de Janeiro em outubro de 1930. Ele era apontado como um dos partícipes de um suposto complô que teria arquitetado o homicídio de João Pessoa, então presidente da Paraíba, seu opositor na política local e que havia integrado a chapa de Getúlio Vargas como vice-presidente no pleito federal de 1930.

A crise no sistema oligárquico que decidia a representação federal sempre entre São Paulo e Minas Gerais somava-se ao contexto local paraibano. O resultado foi a eclosão da chamada “Revolução de 1930” que levou simbolicamente à queda das oligarquias e a ascensão de Vargas ao poder. João Pessoa adquiriu *status* de mártir nacional enquanto seus opositores, chefes políticos paraibanos, dentre eles João Suassuna tiveram um lugar menos glorioso nas páginas da história. Para a família Suassuna, Dona Rita e seus nove filhos, restou um clima inóspito e de perseguição em seu estado de origem, tanto que aos poucos, acabam se mudando por completo em 1942 para Recife, capital de Pernambuco, onde os herdeiros dão continuidade aos estudos.

Porém antes dessa ida definitiva, os Suassunas se estabeleceram em 1933 em Taperoá, no sertão da Paraíba, onde estava radicada a família materna de Ariano. Lá se revezavam entre o sobrado na cidade e os períodos nas fazendas Malhada da Onça e Carnaúba, de propriedade de seus parentes locais. Durante essa fase, Ariano e seus irmãos tiveram em seu tio materno Manuel Dantas Vilar e em seu “primo” e “tio de consideração” Joaquim Duarte Dantas suas referências paternas.

Foi também em Taperoá que Ariano iniciou os estudos e ficou dos seis aos quinze anos de idade, mas a partir dos dez, sua estadia era apenas em períodos de férias, pois já residia em Recife onde prosseguia na escolarização. Foi também nesse

espaço-tempo que ele desbravou o acervo da biblioteca do pai começando pela leitura marcante das obras de Alexandre Dumas, Monteiro Lobato dentre outros, mas também dos folhetos de literatura de cordel.

Pode-se afirmar que nesse período de sua infância vivida no pequeno município paraibano *o sertão foi surgindo como um espaço de experiências* fundamentais para Ariano. (MARTINS, 2011). Lá ele assistiu pela primeira vez apresentações de cantadores, violeiros, mamulengos, além do circo, cinema e teatro. Observa-se depois em suas obras que tais elementos tornaram-se ingredientes indispensáveis em sua receita literária e cultural.

Mais tarde todas essas expressões artísticas tornaram-se componentes facilmente identificáveis e perceptíveis na arte produzida pelo próprio Ariano, seja em seu teatro, sua poesia, seu romance, nas artes plásticas, no Movimento Armorial, nas políticas de cultura que promoveu através dos cargos políticos que exerceu ou mesmo em suas famosas aulas-espetáculos. Nesse sentido, Taperoá fora *o espaço de experiência no processo de construção do pertencimento ao sertão* por parte de Suassuna. Por isso, como destacou Idelette Santos (1999), esta pequenina cidade do sertão paraibano ocupa na obra suassuniana o *status* de “capital literária”, ou como diria Certeau (1994), um espaço cruzado, enveredado, caminhado pelas *ações narrativas*, os relatos do futuro escritor.

4. Um castelo para um reino

Ainda que Taperoá tenha ambientado de fato a história do *Auto da Compadecida*, foi, sobretudo, por ser ter sido também o cenário das adaptações dessa peça para o cinema e TV nos anos 2000 que a pequena cidade do interior do sertão paraibano tornou-se de fato (re)conhecida pelo grande público. Além disso, a cidade também está presente no romance de Suassuna, onde atua como um dos elementos da representação do sertão construída pelo escritor. Tratava-se de um projeto literário maior e que se deu simultaneamente à produção teatral e a outras atividades desenvolvidas pelo escritor.

Para tanto, sua incursão pelo romance de ficção resulta do objetivo de escrever uma biografia do pai, *Vida do Presidente João Suassuna, Cavaleiro Sertanejo* na década de 1950. Entretanto, segundo o próprio Suassuna (2008), a carga dramática envolvida o fez abandonar a ideia. Tempos depois, no final dos anos 1950, ele começou a escrever o *Romance d'A Pedra do Reino* concluído e publicado em 1971. Ainda que não consista numa biografia do pai, nesta obra, Ariano consegue metaforicamente transpor para a história todo um universo de referências simbólicas que norteiam a memória que construiu em torno de João Suassuna.

Por outro lado, o *Romance d'A Pedra do Reino* mescla em sua narrativa culturas, lugares e tempos distintos. A perspectiva estética construída é a *armorialidade*, uma invenção do próprio Suassuna (1974) que consiste na produção de uma arte erudita brasileira com inspiração e tema na fonte popular, especialmente o folheto de cordel. Isso fica claro quando identificamos no romance em questão o espaço de teorização desse conceito enquanto que no Movimento Armorial liderado e promovido por Ariano deu-se a experiência prática da produção de uma arte armorial brasileira, explorando diferentes expressões, desde a música, as artes plásticas, a literatura, a dança dentre outras.

A perspectiva armorial estava a serviço da promoção do sertão do nordeste como reduto da potência universal da arte brasileira. Neste sertão havia se preservado a “essência” das manifestações culturais miscigenadas que originaram a identidade nacional. Assim, a literatura de cordel atua como fio condutor do passado pré-nacional, trazendo à tona a sua ancestralidade nas formas ibero-medievais e barrocas. Há muitos elementos nessa leitura de nossa cultura e história, tais como o messianismo sebastianista que oferece ao sertão a metáfora de enobrecimento, a ideia de “reino”. (MARTINS, 2011). Porém muitas outras conjunturas históricas transitam no romance, inclusive aquelas relacionadas aos eventos políticos de 1930.

No *Romance d'A Pedra do Reino* há um mundo a ser celebrado: o espaço rural do sertão. Este mundo que, para Suassuna, fora relegado e desprestigiado desde a Revolução de 1930, parecia não possuir mais espaço num país cada vez mais ávido

por urbanização e industrialização. Em contrapartida, para o escritor, aquele era o berço da sua identidade, o espaço-tempo de seu pai onde preservara o suprassumo cultural do Brasil a ser desvelado. Desse modo, o mundo pré-1930 é agenciado por imagens e referências à ruralidade e disso resulta a representação do sertão como um “reino” cujo fermento é idealização do escritor a partir da tríade *pai-família-terra*. (MARTINS, 2011).

Esse mundo rural pré-1930 ganha corpo no romance através fazenda *Onça Malhada* de propriedade do fazendeiro Sebastião Garcia-Barretto, do tio-padrinho do protagonista Quaderna. Na narrativa, esta fazenda se assemelha a fusão das fazendas que pertenceram aos Suassunas: *Acauban* – situada atualmente no município de Aparecida no Alto Sertão da Paraíba – e *Malhada da Onça* – localizada em Taperoá.

Na elaboração dessa geografia de encantamento e pertencimento, Taperoá faz companhia a estas fazendas. Juntos, estes três espaços formaram uma cartografia de referências significativas, ou seja, *lugares de memória* – aqueles “restos”, “objetos no abismo” que, com efeito, podem “prender o máximo de sentido no mínimo de sinais”, espaços ao mesmo tempo materiais, simbólicos e funcionais como definiu Pierre Nora (1993). Nessa cartografia estavam salvaguardadas as lembranças mais preciosas de Ariano: àquelas que continham pedaços de momentos divididos com o pai. De acordo com Carlos Newton Júnior (1999, p.211):

Para Ariano, a Acauhan-Malhada da Onça seria uma espécie de paraíso perdido, para onde não se pode retornar jamais. Um reino de inocência pura, que se perpetua na obra do autor. Uma Pasárgada impossível, porque mesmo se o lugar existisse, do ponto de vista geográfico, seu rei está morto, o rei que lhe atribuía sentido. Por outro lado, [...] o projeto do reino, em Suassuna, partindo de Acauhan, vai se propagando, em extensão, para outros lugares: da fazenda para Taperoá, de Taperoá para o sertão paraibano, deste para todo o sertão nordestino, do sertão para o Nordeste inteiro.

A problemática é como uma cidade, no caso de Taperoá, atua imagética e discursivamente no romance como um elemento, um endosso da ruralidade. Ou seja: como o urbano e o rural se fundem a serviço desse último. Para “combinar” com esse contexto, a cidadela sertaneja que foi palco das espertezas de João Grilo no *Auto da Compadecida* se transforma no *Romance d’A Pedra do Reino* em “vila”. Mergulhada na

prosa heráldica de Suassuna/Quaderna, e envolta de ornamentos nobiliárquicos para abrigar a “realeza sertaneja” é apresentada como *Vila Real da Ribeira de Taperoá*, localizada no “Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Província da Paraíba do Norte”. Logo, apresenta-se como uma espécie de castelo do reino do sertão e deslocada para um tempo outro sintetiza uma “beleza estranha”, conforme se observa nas palavras de apresentação por Quaderna:

adaptando ao nosso caso as palavras iniciais de Nuno Marques Pereira, falo do modo que segue sobre o lugar onde se passou a nossa estranha Desventura: "Uns doze graus abaixo da Linha Equinocial, aqui onde se encontra a Terra do Nordeste metida no Mar, mas entrando-se umas cinquenta léguas para o Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, num planalto pedregoso e espinhento onde passeiam Bodes, Jumentos e Gaviões sem outro roteiro que os serrotes de pedra cobertos de coroas-de-frade e mandacarus; aqui, nesta bela Concha, sem água mas cheia de fósseis e velhos esqueletos petrificados, vê-se uma rica Pérola, engastada em fino Ouro, que é a muito nobre e sempre leal Vila da Ribeira do Taperoá, banhada pelo rio do mesmo nome". (SUASSUNA, 2007, p. 33).

Como se percebe, a Vila de Taperoá traduz um *corpus* de imagens do sertão. Mas, sofre o efeito do enobrecimento armorial, revertendo a sua própria estranheza em matéria de encantamento. De algum modo, isso se interliga a noção do *maravilhoso* que, segundo Stephen Greenblatt (1996), está vinculada às tradições e às narrativas míticas, à visão messiânico-milenarista que constrói espaços utópicos situados para além da realidade, mas que se instauram nela sob forma de crença, esperança.

É justamente neste sentido que, no romance de Suassuna, se estabelece algo como uma “ordem do maravilhoso”, capaz de reconfigurar a realidade mais árida numa catarse lúdica, como observamos na fala de Quaderna sobre os folhetos de cordel como metáforas de uma “restauração” desse mundo idealizado, pois neles “as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas e cavaleiros; de filhas de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado!”. (SUASSUNA, 2007, p. 82). Embriagado dessa visão ele conclui: “Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos folhetos”. (SUASSUNA, 2007, p. 100).

O cenário para esse teatro de uma vida possível ou ideal era justamente Taperoá, arremessada para um passado de formas idílicas. Inspirado no universo dos folhetos de cordel, o cenógrafo Ariano Suassuna faz de Taperoá o espaço-tempo de cavalgadas, cavalhadas, procissões, feiras e todo tipo de festejo popular. Isto faz parte da estratégia armorial que “funde contrastes”, “harmoniza diferenças” e promove um prisma dionisíaco para o sertão e sua gente, conforme destacou Maria Thereza Didier Moraes (2000).

O sertão é um espaço *castanho*, miscigenado, originário, belo. Diante disso, para aquela concepção euclidiana *do sertanejo como um forte*, Ariano Suassuna ofereceu um conceito complementar: o *ser castanho* – o próprio sertanejo, homem identificado com as terras ásperas e secas, síntese dos contrastes culturais da nação, espelho da resistência de uma narrativa de origem, imagem de uma cultura fóssil, ser festivo, dionisíaco, alucinado, aglutinador das mais viscerais diferenças, tradução de uma ordem perdida no tempo e viva na literatura: o mundo rural pré-1930, o reino suassuniano.

5. Considerações finais

A reflexão tecida no decorrer dessas linhas teve como problemática central a influência das interações entre as categorias de urbano e rural na concepção de sertão construída por Ariano Suassuna. Quando nos reportamos à obra desse escritor, a categoria espacial que sobressai é justamente o sertão, um dos centros de seu discurso. Apesar de sua trajetória biográfica apontar para uma vida prioritariamente vivida na metrópole pernambucana de Recife, é notável a relação que ele buscou tecer entre ele e sua obra com o interior do Nordeste condensado na ideia de sertão.

Esta “identificação”, porém é muito mais oriunda de suas origens familiares do que propriamente o resultado de uma vida no sertão. Mesmo assim, para grande parte do público não é difícil supor que Suassuna tenha passado a vida toda na caatinga em meio aos “causos” e personagens que habitam sua literatura. Poucos sabem, inclusive, que ele seu berço familiar de uma elite política que disputava o poder oligárquico na Paraíba dos anos 1920 e 1930.

As relações políticas de sua família no contexto da Revolução de 1930 conduziram Suassuna à busca por uma “identidade perdida” com o assassinato do pai no clima inóspito daqueles tempos. O mundo social que começara a se construir – e a ser valorizado – no Brasil pós-Revolução era pautado pela crítica a um país ainda agrário, cuja política de favores ditava as regras do poder. É nesta conjuntura de transformações que Ariano cresce e constrói sua própria perspectiva assentada na ameaça que o processo de urbanização e industrialização representava para as “tradições culturais brasileiras”.

Na defesa da tradição como fonte “revolucionária” da cultura nacional, Suassuna valoriza em sua obra o mundo rural, aquele que se viu apartado desde a infância com a perda do pai e que só era vivenciado nos períodos de férias no interior da Paraíba, nas fazendas da família materna no município de Taperoá. É interessante perceber, então, como esta cidade paraibana materializa em si – na abordagem suassuniana – a perspectiva ideal da fusão urbano-rural. Afinal, na literatura desse escritor ela continua sendo sinônimo de urbano, porém com um toque estético e ideológico rural. Taperoá torna-se, assim, uma cidade símbolo do rural, uma urbe idílica, o rural em toda a sua potência cultural.

Taperoá como capital literária da obra de Suassuna é a síntese de tempos imemoriais e um espaço cujas fronteiras urbanas e rurais são móveis. Por vezes, soa como uma grande fazenda sertaneja, uma fortaleza de pedras em pleno sertão, espaço de encontros espaço-temporais diversos, um éden estranho, uma não-cidade que serve de modelo para delinear o discurso acerca da “típica cidade dos sertões” que habita o imaginário sobre a região Nordeste na literatura, no cinema, na TV. Por fim, a pequena cidade paraibana é na obra de Suassuna a projeção de uma cidade que não resiste ao tempo enfrentando-o, preservando em si e nas relações com e entre os seus sujeitos as mais antigas referências culturais brasileiras. Como o sertão, Taperoá está na obra de Ariano Suassuna a serviço de sua visão de mundo sendo objeto de apropriação de seu discurso. Tanto o sertão como Taperoá são apresentados como espaços de marcas ruralizadas.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 2. ed. Recife: FJM, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. **O Teatro da história: os espaços entre cenas e cenários**. Natal: 2005. 11p. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/durval>> Acesso em: 25 de fevereiro de 2007.
- AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p. 145-151.
- BARROS, José D'Assunção. História, espaço e tempo: interações necessárias. **Varia hist.** [online]. 2006, vol.22, n.36, pp.460-475.
- CERTEAU, Michel de. Práticas de espaço. In: _____. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- GREENBLATT, Stephen. **Possessões Maravilhosas**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi- territorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- MARTINS, Jossefrania Vieira. **O reino encantado do sertão: uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado em História. Natal/RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.
- MORAES, Maria Thereza Didier. **Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife/PE: Ed. Universitária da UFPE, 1999.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Proj. História**, São Paulo (10), Dezembro, 1993. p. 7-28.

POMIAN, Kzysztof. História e Ficção. **Proj. História**, São Paulo, (26), jun., 2003. p. 11-45.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda de poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, Organização e Prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.