

Roberta Fernandes Fajer

DIÁRIO DE CAMPO
*os bastidores
de uma pesquisa
sobre Ariano Suassuna*



Porto Alegre
Edição do Autor
2017

Este livro é o produto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na linha de pesquisa Memória e Gestão Cultural.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F165i Fajer, Roberta Fernandes.

Diário de campo : os bastidores de uma pesquisa sobre Ariano Suassuna / Roberta Fernandes Fajer. – Porto Alegre : Edição do autor, 2017.

83 p. : il. ; 29,7 cm.

Produto originado da dissertação de mestrado do autor.

Bibliotecário responsável: Melissa Martins - CRB 10/1380.

Sumária



Introdução	5
Meu diário de campo	7
As transcrições	20
Transcrição da entrevista de Carlos Newton Júnior	21
Transcrição da entrevista de Manuel Dantas Suassuna	31
Transcrição da entrevista de Adriana Victor	40
Transcrição da entrevista de Beta Suassuna Fernandes	48
Transcrição da entrevista de Flávia Suassuna	53
Transcrição da entrevista de Romero de Andrade Lima	67
Concluindo	81
Bibliografia	83

Introdução

Quando o assunto é pesquisa científica, logo pensamos no formalismo e na erudição da linguagem, nas normas a serem observadas, na necessidade de se fazer entrevistas, etc. Isto tudo a partir do tipo de pesquisa que for mais adequado ao tema escolhido. Mas, nem tudo numa pesquisa são formalidades.

O trabalho que ora apresento foi desenvolvido com base na pesquisa que realizei para elaboração da minha dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, sob o título de *Narrativas de Memória e Cultura em Ariano Suassuna*. Trata-se de uma pesquisa qualitativa que utilizou a metodologia de história oral. E da qual trago aqui, mais especificamente, um instrumento auxiliar nesse tipo de pesquisa: o diário de campo. E que, não por acaso, embora tenha protocolos indicados para a sua elaboração, na maioria das vezes utiliza uma linguagem e um modelo menos formal.

Mas, o que vem a ser exatamente um diário de campo? Segundo Meihy (2005, p. 187), esse instrumento deve funcionar como um diário “[...] em que o roteiro prático seja anotado – quando foram feitos os contatos, quais os estágios para se chegar à pessoa entrevistada, como correu a gravação, eventuais incidentes de percurso”.

Além do diário de campo, e para melhor contextualizar a pesquisa que o embasa, também apresento as transcrições das entrevistas realizadas. Que são os textos das entrevistas após serem transcritos e passados “do estado de língua oral para a escrita” (MEIHY, 2005, p. 195).

Neste trabalho, meu objetivo foi refletir sobre a importância do diário de campo, a partir de um exemplo prático. Assim, trago aqui o meu diário de campo e as transcrições das entrevistas que realizei durante a pesquisa acima referida, no intuito de mostrar a importância desse instrumento numa pesquisa qualitativa que utiliza a história oral como metodologia e a forma simples com que ele pode ser construído.

Aproveito para externar meu agradecimento às pessoas que me concederam as entrevistas. Elas foram fundamentais no desenvolvimento do trabalho. São elas, pela ordem de realização das entrevistas:

- Prof. Carlos Newton Júnior,
- Manuel Dantas Suassuna,
- Adriana Victor,
- Beta Suassuna Fernandes,
- Flávia Suassuna,
- Romero de Andrade Lima.

Agradeço também, de forma muito especial, à minha prima Paula Suassuna Fernandes, que muito me ajudou no contato com os entrevistados.

A todos eles, o meu muito obrigado!

Meu diário de campo

Quando, na qualificação de meu projeto de pesquisa no mestrado, um dos membros da banca falou em diário de campo, sugerindo que eu deveria adotar este instrumento, fiquei pensando: já estão inventando mais coisas para me dar trabalho! Num primeiro momento aquilo não me convenceu. Em absoluto! Mas ficou ecoando em minha cabeça.

Depois da qualificação, começando “de verdade” as atividades da pesquisa, aquele “eco” surtiu efeito. Comecei a perceber que havia muitos detalhes a lembrar e, a partir de pequenos lembretes que fazia para mim mesma, vi-me iniciando meu diário de campo. Confesso que não sei o que seria de mim sem ele!

14/04/2016 (quinta-feira) - PORTO ALEGRE

Hoje dei o primeiro passo em relação às entrevistas para a pesquisa. Fiz contato com minha prima Paula (Paula Suassuna Fernandes, sobrinha de Ariano), que mora em Recife. Perguntei se ela estaria em Recife entre os dias 18 e 31 de maio, período em que estarei lá para fazer algumas entrevistas para a pesquisa. Ela me disse que iria viajar no dia 22 de abril, mas que retornaria no dia 07 de maio e que me ajudaria. A ajuda dela é muito importante para fazer o “meio de campo” com algumas das pessoas que pretendo entrevistar e que são da sua família. Ficamos de combinar os detalhes depois.

10/05/2016 (terça-feira) - PORTO ALEGRE

Voltei a fazer contato com Paula. Pedi sua ajuda na definição das pessoas que seriam mais interessantes de entrevistar. Passei para ela os nomes que eu havia pensado e ela me deu mais algumas sugestões.

Hoje também fiz contato, por e-mail, com o Prof. Carlos Newton Júnior (UFPE) – considerado o maior conhecedor da obra de Ariano. Apresentei-me a ele e perguntei da possibilidade de entrevistá-lo.

11/05/2016 (quarta-feira) - PORTO ALEGRE

Recebi resposta do Prof. Carlos Newton. Ele foi muito receptivo e se colocou à minha disposição. Ele sugeriu as datas de 23 ou 24 de maio para a entrevista; pediu que eu escolhesse quando ficaria melhor e me passou seu número de telefone celular para contatá-lo. Sugeriu que a entrevista fosse feita em sua casa. Respondi-lhe agradecendo a disponibilidade em me receber e já sugerindo que a entrevista ficasse marcada para o dia 23. Também passei para ele meus telefones para contato, caso necessário. Nesse mesmo dia ele me respondeu dizendo que deixou marcado em sua agenda o dia 23 para a nossa entrevista.

Hoje ainda entrei no *site* da Editora Zahar, que editou o livro de Adriana Victor (que foi assessora de Ariano e que eu quero entrevistar) e Juliana Lins – *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Lá encontrei um “Entre em contato”, e solicitei que me informassem como encontrar Adriana Victor, explicando do que se tratava.

Comuniquei-me com Paula para informar a data e o horário que havia agendado com o Prof. Carlos Newton. Assim ela não agendaria com mais ninguém para o mesmo horário.

13/05/2016 (sexta-feira) - PORTO ALEGRE

Recebi um e-mail de Juliana Araújo – assistente de imprensa da Editora Zahar – acusando o recebimento da minha mensagem e informando que a repassaria para Adriana Victor.

Paula entrou em contato comigo e disse que ainda não havia agendado com ninguém, nem mesmo com tia Beta (Betacoeli Suassuna Fernandes, irmã de Ariano), sua mãe; estava sem tempo. Mas me sugeriu mais uma pessoa para eu entrevistar: um dos genros de Ariano, que foi seu secretário. Ela disse que tentaria um contato com ele hoje à noite e aproveitaria para perguntar-lhe se ele teria mais alguém a indicar.

Paula também ficou de falar com Dode (Magda Suassuna, sobrinha de Ariano) para que ela agendasse com Romero de Andrade Lima (pintor e diretor de teatro, sobrinho de Ariano pelo lado de Zélia – sua esposa –, que trabalhou com ele e até o substituiu em uma aula-espetáculo). Ele não usa telefone celular!

14/05/2016 (sábado) - PORTO ALEGRE

Hoje Paula comunicou-se comigo para dizer que já havia combinado com tia Beta – que já sabia sobre a minha pesquisa – para me receberem juntas na casa dela. Ela também me disse que tinha falado com Dode, que irá conversar com Romero. Disse que ainda não tinha tido retorno do genro de Ariano; o telefone dele fica sempre na secretária eletrônica. Ela estava com dificuldade de fazer novos contatos, pois um de seus filhos estava doente e talvez tivesse que ser levado para o hospital.

16/05/2016 (segunda-feira) - PORTO ALEGRE

Adriana Victor me enviou um e-mail dizendo que me ajudaria no que fosse preciso. Fiquei feliz com a resposta! Hoje mesmo entrei em contato com ela para me apresentar e falar da pesquisa.

19/05/2016 (quinta-feira) - RECIFE

Recebi e-mail de Adriana Victor. Ela disse que seria um prazer me ajudar e me pediu que sugerisse um dia para a entrevista. Prontamente respondi-lhe sugerindo o dia 26, quinta-feira (que em Recife não é feriado!). Pedi-lhe que escolhesse o local e o horário e passei-lhe meus números de telefone para contato.

20/05/2016 (sexta-feira) - RECIFE

Vi hoje de manhã que Paula tentou entrar em contato comigo ontem à noite. Comuniquei-me rapidamente com ela, mas ela estava muito ocupada. Ficamos de nos falar depois.

21/05/2016 (sábado) - RECIFE

Paula me enviou mensagem dizendo que o genro de Ariano estaria esperando uma ligação minha; ela me passou os números dos telefones celular e fixo dele e também sugeriu que eu deixasse para ligar na segunda-feira. Aproveitou para me passar também o número do telefone celular de Dantas (Manuel Dantas Vilar Suassuna, pintor, filho de Ariano). Ela ainda não havia falado com ele sobre a entrevista e me sugeriu falar-lhe diretamente. E disse que, em relação a entrevistar Zélia (Zélia Andrade Lima Suassuna, esposa de Ariano), não a achou receptiva. Disseram que ela “foge” de entrevistas, o que é plenamente compreensível para uma pessoa de da idade dela.

Paula me disse que tentaria ir comigo quando eu fosse entrevistar Romero.

22/05/2016 (domingo) - RECIFE

Enviei mensagem ao Prof. Carlos Newton confirmando a entrevista marcada para amanhã e perguntando-lhe qual o melhor horário para ele. Ele me respondeu pouco depois dizendo que estava confirmado e que eu poderia chegar à sua casa a partir das 14h30min. E também me passou seu endereço.

23/05/2016 (segunda-feira) - RECIFE

Como ainda não tive resposta de Adriana Victor, enviei-lhe nova mensagem “sutilmente” perguntando se ela já havia pensado sobre a data de nosso encontro. À noite ela me respondeu se desculpando. Disse que pensava já ter me respondido, e confirmou a entrevista para a quinta-feira, dia 26, às 16h30min. Sugeri que nos encontrássemos no prédio do Jornal do Comércio – onde ela trabalha – e, dependendo de como estivesse o trabalho, poderíamos sair para tomar um café lá perto e conversar. Respondi-lhe confirmando e solicitando o endereço do Jornal. Ela me respondeu e me passando seu número de telefone celular.

Entrei em contato com Dantas. Combinamos de nos encontrar na casa dele (que é a casa em que Ariano morava) amanhã, às 15h.

Hoje entrevistei o Prof. Carlos Newton Júnior. A entrevista, por solicitação dele, foi em sua casa. Ele disse que eu poderia chegar a partir das 14h30min. E eu me preparei para isto.

O prédio em que ele mora fica próximo ao prédio em que moram meus pais, onde fico aqui em Recife. Achei ótimo, pois seria mais fácil para mim. Pouco antes das 14h30min peguei o carro e fui. O trajeto não durou cinco minutos. Em compensação, não havia lugar para estacionar o carro. Dei quatro voltas procurando uma vaga. E nada! Voltei para casa, telefonei para o Professor me desculpendo e explicando o que ocorreu; o motivo de meu atraso. Deixei o carro e, por sorte, consegui uma carona.

Enfim, cheguei! O Professor estava me aguardando. Foi muito receptivo e se colocou à disposição todo o tempo, caso eu precisasse de mais esclarecimentos depois.

Antes de começar a entrevista propriamente dita, falei sobre minha pesquisa, sobre o que versava, para que ele pudesse dirigir sua abordagem. Também comentei sobre alguns textos e apresentações dele que eu havia lido e visto. E lhe mostrei o roteiro da entrevista, apenas como guia, já que a ideia era deixá-lo falar à vontade. Como tinha que ligar os equipamentos, achei por bem falar logo sobre o “termo de consentimento livre e esclarecido” (embora digam não ser o melhor momento), que ele leu e prontamente assinou, sem problemas. Também comentei com ele que era a minha primeira entrevista, e que eu não era tão familiarizada com aqueles equipamentos: o gravador e a câmera. Ele entendeu. (Acho que ele também não é muito interessado em tecnologias!)

A entrevista transcorreu com tranquilidade e durou 1h02min, além da conversa informal do início. Amanhã vou falar com ele novamente, pois preciso devolver o DVD que ele me emprestou. Agora vou “baixar” a gravação e os vídeos e fazer cópias de segurança.

Paula me enviou mensagem perguntando se eu havia falado com o genro de Ariano. Respondi-lhe que não havia conseguido contato com ele, pois seus telefones estavam todos em caixa postal; mas que eu havia deixado recado e enviado mensagem de texto. Ela sugeriu que pedisse ajuda a Dantas em relação isto. Ela também disse que havia tentado falar com Dantas e que o telefone dele estava na caixa postal.

Perguntei a Paula, por mensagem, se ela achava que seria interessante eu falar com Pimpa (Flávia Suassuna, sobrinha de Ariano, que também é escritora), mas acho que ela ainda não viu minha mensagem.

24/05/2016 (terça-feira) - RECIFE

Paula viu minha mensagem hoje. Respondeu-me que achava interessante eu conversar com Pimpa e já me passou o número de telefone para contatá-la. Mais tarde ela me ligou para passar

o número do telefone de Romero, que já havia sido contatado por Dode e estava aguardando minha ligação.

Telefonei para Romero, que foi muito receptivo, e marcamos de nos encontrar no sábado à tarde na casa dele.

Telefonei para Pimpa (Flávia Suassuna, sobrinha de Ariano), que também se dispôs prontamente a me ajudar. Marcamos de nos encontrar no sábado pela manhã na casa dela.

O sábado promete!

Não consegui ir à casa do Prof. Carlos Newton Júnior para devolver o DVD. Ficou para amanhã.

Fui hoje à tarde à casa de Ariano para entrevistar Dantas (Manuel Dantas Vilar Suassuna, filho de Ariano, mais conhecido por Dantas Suassuna). Cheguei lá às 15h10min, com um atraso de 10 minutos para a hora combinada, pois o trânsito estava muito difícil.

Dantas me recebeu com certa timidez no início, mas depois ele foi ficando mais à vontade e conversou bastante. Falei para ele do que consistia minha pesquisa e apresentei o roteiro que havia preparado. Também o consultei sobre o uso do gravador de voz e da câmera filmadora; ele concordou de imediato.

Liguei o gravador e posicionei a câmera de modo a mostrá-lo de corpo inteiro, pois assim daria para ver um pouco do “cenário” em que estávamos: uma sala repleta de arte. Embora não apareça no filme, na sala havia vários quadros de Dantas, esculturas de Zélia (esposa de Ariano), alguns objetos regionais e um quadro de Francisco Brennand muito bonito.

Começamos a entrevista e, como vi que ele estava pensando em por onde começar a falar, deixei-o livre para falar sobre o que quisesse e como quisesse. Quando ele começou a falar sobre a relação dele com Ariano e de um trabalho que fariam juntos, mas não tiveram tempo, ficou emocionado. Parou de falar por alguns instantes..., depois secou os olhos e continuou. De vez em quando eu fazia um comentário ou perguntava algo, de modo a chegar aos temas que eu gostaria que ele enfatizasse. Acho que deu certo. Consegui muitas informações importantes. Mais ou menos na metade da entrevista foi preciso fazer uma pequena interrupção, pois alguém bateu o sino no portão. Sim, bateu o sino! Lá não tem campanha, mas um sino daqueles que se coloca no pescoço do gado. Muito autêntico, afinal eu estava na casa de Ariano! A entrevista durou cerca de 01h (tirando a interrupção e o tempo para as fotos).

Depois que terminamos a entrevista, como falamos também na obra do próprio Dantas, ele me presenteou com os catálogos de duas de suas exposições. Lindos, por sinal! Depois ele me levou para fazer algumas fotos em volta da casa, que é cheia de obras de arte; cada uma delas tem uma história e uma razão para estar ali. Todas guardam algum sentimento; têm uma história para contar.

Perguntei a ele se eu poderia fazer fotos de alguns documentos feitos por Ariano, como páginas de livro escritas e desenhadas a mão por ele, alguns objetos pessoais, etc. Não foi possível, pois, como ele não havia se preparado para isto, seria um tanto complicado pegar o material assim na hora, porque eles estão sendo inventariados. Combinamos então que essas fotos ficariam para a próxima vez que eu vier a Recife; avisarei por e-mail para que ele possa se organizar.

Não pude fotografar os objetos, mas fotografei algo muito importante. Ele me trouxe alguns desenhos originais do *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta* que a família havia acabado de adquirir de volta. Não me recordo com quem estavam, embora ele tenha comentado algo. Fiquei encantada, afinal são desenhos originais da obra mais importante de Ariano até o momento. Até o momento porque o livro que acabou de escrever uma semana antes de falecer ainda não foi editado. Mas será em breve!

Enquanto esperava Dantas trazer os originais do *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai e Volta*, aproveitei para fazer algumas fotos da sala em que estávamos. Nesse momento, vi que Zélia (esposa de Ariano) passou pela sala e entrou em outro cômodo. Eu estava de lado e, como ela não se aproximou, resolvi fazer que não a tinha visto. Tinha que respeitar o fato de ela não querer se envolver com a entrevista.

Depois disso, nos despedimos. E enquanto Dantas me acompanhava até o portão, comentou que haverá uma grande homenagem a Ariano, provavelmente em setembro, no SESC do Belenzinho, em São Paulo. Será uma grande aula-espetáculo com todo o grupo de dança e os músicos que acompanhavam Ariano quando ele fazia as aulas-espetáculo do *Circo da Onça Malhada* no interior de Pernambuco. (Esqueci-me de perguntar quem vai ministrar a aula; farei isto por e-mail.) E terminamos assim a maravilhosa entrevista.

Quando estava saindo, comentei com Dantas sobre a Cavalgada da Pedra do Reino, que vai acontecer no próximo final de semana em São José do Belmonte (sertão entre Pernambuco e Paraíba). Ele me disse que iria para lá amanhã ou depois – não me recordo ao certo –, e me deixou com uma “inveja boa”. Se não fosse o pouco tempo que tenho, eu com certeza iria a essa festa. Ela começa na sexta-feira e vai até o domingo; tem muitas atividades. Deve ser linda!

À noite salvei todo o material no computador. Acho que fiz tantas cópias de segurança que até me cansei!

Falei com Paula, ela queria marcar a entrevista de tia Beta para quinta-feira à tarde. Disse-lhe que não seria possível, pois eu já havia marcado com Adriana Victor para esse dia às 16h30min. Então ela sugeriu a sexta-feira pela manhã. Eu disse que poderia ser, então ela ficou de me confirmar amanhã.

25/05/2016 (quarta-feira) - RECIFE

Liguei para tia Beta para combinar o horário do nosso encontro, que foi marcado por Paula para a sexta-feira pela manhã. Marcamos para 10h.

26/05/2016 (quinta-feira) - RECIFE (onde não é feriado de *Corpus Christi!*)

Hoje entrevistei Adriana Victor. Conforme combinado, fiquei de encontrá-la às 16h30min na sede do Jornal do Comércio, onde ela trabalha. Saí de casa mais cedo do que o necessário, pois não conhecia o lugar. Optei por ir de táxi.

Como cheguei meia hora antes do combinado, telefonei para ela da frente do Jornal e ela pediu-me que aguardasse na recepção, que ela me chamaria assim que possível. Às 16h25min ela me chamou. Como as coisas estavam tranquilas na Redação, fizemos a entrevista numa pequena sala de reuniões que estava desocupada.

Questionei-a sobre poder gravar e filmar a entrevista e ela não se opôs.

A entrevista foi muito boa. Antes de iniciá-la, conversamos informalmente por alguns minutos. Comentei com ela que eu havia lido o livro escrito por ela e Juliana Lins (sua prima) – *Ariano Suassuna: um perfil biográfico* – e lhe mostrei como estava o meu exemplar: todo cheio de “post-its” coloridos saindo de dentro para marcar páginas importantes e cheio de observações escritas a lápis em suas páginas. Ela achou o máximo, ficou toda orgulhosa. Fotografou o livro e mandou por mensagem, na mesma hora, para Juliana.

Logo que começamos a entrevista ela emocionou-se e não conseguiu conter o choro. Disse que pensava já ter superado esse sentimento que lhe aflorava sempre que falava em Ariano. Comentou que, até certo tempo depois do falecimento dele, sempre que ela ia falar com alguém sobre Ariano sua filha olhava para seus olhos para ver se ela estava chorando.

Adriana, além de assessora de Ariano, tornou-se amiga dele; ela pôde me dar uma visão bem interessante de Ariano, de Zélia e da relação entre eles. Conversamos por cinquenta minutos. Ao final ela me perguntou se eu tinha um caderno especial que o Jornal do Comércio havia publicado por ocasião da morte de Ariano. Como eu respondi que não, ela rapidamente foi à sua sala e me trouxe dois exemplares. Fiquei bem feliz!

A entrevista – que durou 50min – terminou, mas “a porta ficou aberta” para novas conversas.

Como das outras vezes, salvei o material e fiz cópias de segurança. (Acho que essa é a parte mais chata da entrevista.)

Hoje à noite Paula comunicou-se comigo. Ela queria saber se eu havia acertado o horário do encontro com tia Beta. Como eu confirmei que seria às 10h, ela ficou de se encontrar conosco quando saísse do escritório. Ela também me perguntou se o Prof. Carlos Newton havia me mostrado um vídeo em que ele entrevistou tia Beta. Eu lhe disse que não, então ela disse que procuraria uma cópia na casa de tia Beta amanhã.

27/05/2016 (sexta-feira) - RECIFE

Hoje pela manhã fui entrevistar tia Beta. No caminho, parei para comprar flores para ela. Eu a admiro muito. É uma mulher sábia, no auge de seus 90 anos.

Ela me recebeu com a alegria de sempre. Também estava lá a minha prima Clara (Clara Suassuna Fernandes), mas ela não ficou para a entrevista. Precisou sair e retornou quando já havíamos terminado.

Uma coisa me chamou a atenção: um canto de passarinhos muito forte, cheguei a pensar que fosse algum daqueles passarinhos chineses de brinquedo que ficam dentro de pequenas gaiolas e cantam quando alguém faz barulho por perto. Mas tia Beta me mostrou que eram passarinhos mesmo na varanda, em torno de um bebedouro onde ela coloca água com mel. Fiquei impressionada. Eram mais de 10 ao mesmo tempo em volta do bebedouro. Uma verdadeira festa!

Antes de começarmos a entrevista Paula telefonou para lá dizendo que não poderia nos encontrar; teria que ir a Caruaru resolver um problema de trabalho.

A entrevista foi mais um bate-papo, como eu previa. Comentei com tia Beta sobre a pesquisa e o que conversaríamos e lhe disse que ela poderia ficar à vontade para falar o que quisesse. Antes de começarmos, perguntei se ela se importaria que eu gravasse e filmasse a nossa conversa. Afinal, apesar de ser minha tia, trata-se de uma senhora de 90 anos e de uma entrevista “de trabalho”. Ela disse que estava bem e que, diante das câmeras (eu estava filmando) ela ficava muito amostrada – expressão que, embora correta conforme o Dicionário Aurélio, soa mal aos ouvidos, e localmente significa “exibida”. Achei engraçado.

Conversamos por cerca de 50 minutos. (Os passarinhos continuavam sua algazarra na varanda e deixaram sua “música de fundo” na gravação.) Ela havia separado vários materiais para me dar. Fiquei emocionada. Havia uma pasta cheia de recortes de jornais sobre Ariano que ela havia juntado, três vídeos que um professor da Paraíba fez sobre Ariano e um livro escrito por ela sobre histórias da família. No meio da conversa falamos sobre os livros de Ariano, e eu comentei da dificuldade de encontrá-los nas livrarias. Imediatamente ela foi buscar alguns que tinha, inclusive com dedicatória de Ariano para ela e tio Alcides (Alcides Fernandes da Costa, seu marido e meu tio-avô), para me dar. Fiquei sem jeito de aceitar, afinal eram livros autografados e dedicados a eles e que tinham um valor sentimental muito grande. Mas ela me disse que ficaria feliz de deixá-los para mim. Disse que, com a idade que está, já está distribuindo algumas coisas, pois não quer dar muito trabalho aos filhos quando se for. Fiquei feliz e ao mesmo tempo emocionada de pensar na “possibilidade” (certa, como a todos nós, e provavelmente não muito distante) de sua partida. Será uma grande recordação, que vou guardar com muito carinho. Só de pensar, emocionei-me novamente enquanto escrevia.

Após o término de nossa conversa ela me levou a caminhar pelo apartamento para me mostrar os muitos quadros que havia nas paredes, e algumas outras “reliquias” que ocupavam lugares de

destaque nas paredes e sobre os móveis. Eram trabalhos de filhos, irmãos, sobrinhos, netos... Alguns valiosos de fato, e todos de valor afetivo inestimável.

Saí de lá com um misto de alegria e nostalgia.

Já é noite. Acabei de salvar os arquivos da entrevista. Acho que vou me “deliciar” com o material que tia Beta me deu.

28/05/2016 (sábado) - RECIFE

Como estava marcado, fui hoje pela manhã à casa de Pimpa (Flávia Suassuna, sobrinha de Ariano, filha de seu irmão Marcos – que foi meu pediatra). Fazia muito tempo que não a via pessoalmente. A última vez que a vi foi num programa de televisão sobre Ariano. Interessante que o prédio em que ela mora chama-se “Pedra do Reino”.

Ao chegar à casa dela conversamos um pouco e relembramos algumas coisas do passado, como as aulas de literatura que ela dava a mim e a Paula quando nos preparávamos para o vestibular. Ouvi uma voz conhecida que vinha de mais de dentro do apartamento e perguntei se era de Débi (Débora Suassuna, sua irmã). Ela me respondeu que sim, que Débi morava com ela e que estava dando uma aula particular no gabinete ao lado. Estava preparando alguém para um concurso público.

Falei com ela sobre a gravação e a filmagem, e ela disse que não se opunha. Então, montei o equipamento enquanto ela foi pedir licença a Débi para fechar a porta do gabinete, para não atrapalhar a gravação. A aula de Débi não interferiu na gravação; em compensação o vento... ficou assobiando todo o tempo (o apartamento é no 7º andar e a porta da varanda estava com uma fresta aberta, e eu não quis pedir que a fechassem).

Começamos a entrevista. Como nas entrevistas anteriores, apresentei-lhe o roteiro que havia preparado e deixei que ela falasse à vontade. Como professora de literatura e escritora que ela é, natural que sua fala fosse mais nessa linha. Mas foi bastante proveitosa. Até para entender melhor certos aspectos da obra de Ariano.

No meio da entrevista a campainha tocou e ela pediu licença para abrir a porta. Era Ritinha, filha de Ana e neta de tia Beta, que chegou para ter aula de português com Débi, para o mesmo concurso do outro aluno, depois que ele saísse. Conversamos rapidamente com ela e depois retomamos a entrevista.

Foi muito bom ter mais uma visão do trabalho de Ariano. São pontos de vista diferentes, mas que convergem para uma mesma imagem. Não há divergências entre as visões que as pessoas que conhecem bem Ariano têm dele. Ele era um só, ainda que visto de ângulos distintos!

Em meio à sua fala, Pimpa falou sobre um texto que escreveu para Ariano quando ele esteve doente, numa vez anterior à doença que o levou à morte. E me deu uma cópia desse texto. Ela

também falou dos livros que escreveu e que também têm relação com Ariano (não me recordo agora qual, mas está gravado).

Ela me indicou uma pessoa que também trabalhou com Ariano na Secretaria de Cultura de Pernambuco: Samarone Lima de Oliveira, jornalista e poeta. Ela me passou o telefone dele e disse que ele seria uma pessoa interessante para eu conversar.

Nossa conversa durou cerca de 1h40min. Foi muito boa. Mais uma vez ficou aberta a possibilidade de novos contatos.

Depois da entrevista conversamos um pouco. Ela fez alguns comentários sobre os quadros que tinha na parede. Havia um bem grande na parede atrás da mesa. Era de um artista popular (não me recordo qual). Na parede detrás do sofá ela apontou uma situação interessante: havia dois quadros e uma imagem no meio deles. Eram três Nossas Senhoras (ela falou, mas não lembro quais; acho que anotei em algum lugar, vou procurar): um quadro de Romero de Andrade Lima (que foi casado com sua irmã mais nova – Magda), um quadro de outro pintor (que também não lembro quem era) e, no meio, uma imagem sobre um suporte preso à parede. Ficou muito interessante.

Ele me mostrou ainda um mosaico incrustado na parede, próximo à porta de entrada, muito bonito. Obra de Guilherme, casado com Mariana – filha de Ariano. Mais um artista da família.

Antes de eu ir embora, novamente a campainha tocou. Desta vez foi seu filho, que veio trazer-lhe o neto. Um menino lindo, por sinal. E torcedor do Sport – como Ariano! Estava vestindo o uniforme completo do time, todo orgulhoso.

Despedi-me e saí feliz. Fui rápido para casa, que é longe, pois já eram 13h e eu havia marcado outra entrevista para as 15h.

Às 14h30min saí para a casa de Romero Romero de Andrade Lima, pintor renomado, diretor de teatro e sobrinho de Zélia e Ariano), como combinado. Ele mora com a mãe num condomínio de casas à beira mar, na praia de Candeias, em Jaboatão dos Guararapes – cidade da região metropolitana de Recife, mas que, por não ter divisão entre as duas, é comum a quem mora nessas duas cidades fazer referência a elas como sendo uma só: Recife.

Combinei com Romero que ligaria para ele quando estivesse no portão do condomínio, para ele aparecer na frente da casa e eu não me perder. Mas, quando liguei, ele disse que estava no banho e pediu que eu fosse entrando no condomínio (ele me indicou o trajeto) e que a casa estava aberta, que eu entrasse para aguardá-lo. Fui até a casa, entrei, fui até o terraço onde havia uma porta que dava para a sala. Ouvei vozes vindas da sala e resolvi me apresentar e dizer que Romero havia pedido que eu o esperasse ali. Era sua mãe que estava jogando gamão com outra senhora.

Aguardei alguns minutos e logo Romero apareceu. Recebeu-me de forma muito simpática, o que me deixou tranquila, pois eu pouco o conhecia e, afinal, ele é uma pessoa famosa no mundo das artes. Mas essa fama não parece ter-lhe afetado a simplicidade.

Por causa da conversa de sua mãe com a outra senhora e do barulho das peças do gamão no tabuleiro enquanto elas jogavam, ele sugeriu que fizéssemos a entrevista no gramado que fica entre as casas e a areia da praia no condomínio. Um lugar muito bonito e agradável.

Apresentei-lhe minha pesquisa e o roteiro que preparei e disse-lhe que seria para lhe dar uma base, mas que ele poderia falar sobre o que e na ordem quisesse. Antes de começarmos, como nas outras entrevistas, falei sobre a gravação e a filmagem. Ele, além de não se opor, sugeriu o lugar que podíamos ficar para ter uma imagem melhor. Só pediu que não o filmasse de corpo inteiro, pois estava muito à vontade, inclusive de pés descalços. Conversamos muito, por cerca de 1h30min. Comentei sobre o produto que teria que apresentar e que ainda não estava definido qual seria, e ele me veio com uma sugestão que eu não esperava que fizesse: fazer uma aula-espetáculo usando trechos das entrevistas para serem projetados em telão. Confesso que fiquei assustada com a ideia!

À noite salvei o material das duas entrevistas de hoje. Foi bastante coisa.

E aqui terminam as entrevistas marcadas para esta fase de minha pesquisa. Resta agora analisá-las. Provavelmente teremos mais a fazer nas próximas etapas.

Fiz algumas tentativas de contato com Samarone (indicação de Pimpa), mas as ligações entravam direto para a caixa postal. Tinha uma leve esperança de conseguir entrevistá-lo na segunda-feira.

À noite me comuniquei com Paula. Disse-lhe o quanto lamentei por ela não ter podido ir à casa de tia Beta ontem. Comentei sobre as entrevistas com Pimpa e Romero; disse-lhe o quanto foram boas. Ela me perguntou, mais uma vez, se eu havia conseguido falar com o genro de Ariano. Respondi-lhe que não e que, como ele não tinha me dado retorno dos recados e mensagens deixadas, resolvi não insistir mais. Talvez, em outra oportunidade...

Aproveitei para agradecer a Paula toda a ajuda que me deu. E que, na próxima vez que eu vier a Recife, gostaria de encontrá-la. Ela me disse que tia Beta adorou dar a entrevista.

30/05/2016 (segunda-feira) - RECIFE

Hoje Recife amanheceu afundada no caos. A cidade estava praticamente parada devido ao forte temporal que caiu na madrugada. Os estragos foram tantos que as aulas foram suspensas nas escolas e universidades; muitos pontos de comércio e serviços também não abriram. As ruas ficaram alagadas e o transporte público ficou difícil, impedindo as pessoas de se locomoverem. Quem tentou sair de carro no início da manhã, ou voltou para casa ou ficou preso no trânsito.

Apesar disso, é o meu penúltimo dia por aqui e eu precisava sair para resolver algumas coisas. Aproveitei que a chuva diminuiu um pouco por volta das 11h e saí. Passei pela casa do Prof.

Carlos Newton para devolver o vídeo que ele me havia emprestado. Registro este “episódio” por tê-lo achado engraçado. Como eu disse, a cidade estava parada e talvez por isto tenha sido fácil achar um lugar para estacionar próximo à casa do professor. Então, telefonei-lhe para saber se podia subir ao seu apartamento para lhe entregar o vídeo (o prédio é antigo e não tem porteiro). Mas, como ainda chovia bastante, o professor – muito solícito – disse que eu parasse rapidamente o carro em frente ao seu prédio (onde tem um corredor de ônibus e é proibido estacionar), que ele desceria para pegar o vídeo. Fiquei grata, mas muito envergonhada com a gentileza dele de descer com toda aquela chuva, quando eu é que tinha que subir e mais uma vez agradecer pela entrevista e pelo empréstimo.

Novamente tentei contato com Samarone, às 17h50min. A ligação continuou a ir direto para a caixa postal.

31/05/2016 (terça-feira) - RECIFE

Hoje retorno para Porto Alegre. Mas acho que terei que voltar a Recife para buscar mais informações e imagens para a pesquisa.

26/07/2016 (terça-feira) - PORTO ALEGRE

Uma coisa interessante na entrevista de Flávia, que só percebi hoje enquanto a ouvia novamente, foi que durante quase toda a entrevista há o tic-tac de um relógio ao fundo.

01/08/2016 (segunda-feira) - PORTO ALEGRE

Hoje recebi a carta de aceite do artigo que encaminhei junto com Margarete para o INTERCOM 2016 (XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, promovido pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação - INTERCOM), que vai acontecer em São Paulo, de 05 a 09 de setembro. O título do artigo é “Aulas-espetáculo: comunicação e cultura brasileira”. Vou apresentá-lo no GP Folkcomunicação, Mídia e Interculturalidade.

Agora que a ida para São Paulo está confirmada, vou me movimentar para tentar conseguir uma entrevista com Antônio Nóbrega no período em que estiver lá.

01/09/2016 (quinta-feira) – PORTO ALEGRE

Hoje consegui comprar os ingressos para assistir ao espetáculo “Semba”, de Antônio Nóbrega, no domingo. Esse espetáculo faz parte do ciclo de atividades “Do Semba ao Samba”, que ele está realizando no SESC Pinheiros.

03/09/2016 (sábado) – SÃO PAULO

Cheguei aqui hoje para participar do INTERCOM, que começa na segunda-feira.

Ainda não consegui agendar a entrevista com Antônio Nóbrega. Antes de vir para cá fiz alguns contatos com o Instituto Brincante, escola de dança dele, que infelizmente não poderei conhecer porque está em reforma. Falei com algumas pessoas do Instituto por telefone. Falei inclusive com

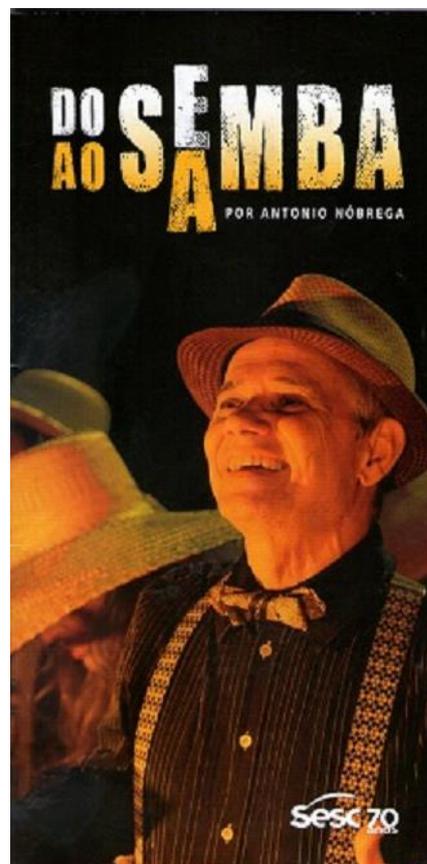
a pessoa responsável pela agenda dele, que me adiantou certa dificuldade no período, já que ele estaria na última semana de uma série de espetáculos no SESC Pinheiros. Mas ela me disse para procurá-la amanhã, no SESC, pois eu lhe falei que iria assistir ao espetáculo.

04/09/2016 (domingo) – SÃO PAULO

Fui ao espetáculo de Nóbrega e, antes de começar, falei com... (não consigo lembrar o nome dela, devo ter anotado em algum lugar). Ela me disse que depois do espetáculo, Nóbrega costuma vir ao saguão do teatro conversar com as pessoas. E sugeriu que eu tentasse falar com ele. É claro que eu não só tentei como consegui!

Conversamos rapidamente sobre o espetáculo de hoje e sobre os mais antigos, ainda em Recife. Também falamos sobre o “Boi Castanho do Reino do Meio-Dia”, bumba meu boi que ele criou, do qual participaram alguns primos meus e também os filhos e alguns sobrinhos de Ariano.

Antônio disse da dificuldade de tempo nesta semana para fazermos a entrevista pessoalmente, e sugeriu que tentássemos agendar alguma coisa por telefone. Mas, infelizmente, não consegui ajustar a minha agenda com a dele. Uma pena! Mas a foto está aí para comprovar nosso encontro.



(Foto: Silvia Machado.)



(Foto: arquivo pessoal da autora)

As transcrições

Reza a lenda que Ariano Suassuna começou sua carreira de poeta e escritor aos dezessete anos. Pois bem, vou lhes trazer um “furo” de informação: em verdade, ele se iniciou na poesia aos oito anos de idade, ao ajudar um cego que cantava na feira de Taperoá. A história foi assim... Como eu soube? Já que não sou jornalista, posso revelar minhas fontes. Quem me contou foi a minha querida tia Beta, irmã de Ariano. Assim como também me disse que seu primeiro conto foi escrito aos onze anos, quando ele estudava no Colégio Americano Batista, em Recife, onde era interno. E ela falou, ainda envergonhada, que duvidou dele: “Ariano, de onde foi que você copiou isto?”, contou-me em meio a ótimas risadas...

Para que mais pessoas possam conhecer essa e outras histórias sobre o escritor, apresento a seguir as transcrições das entrevistas realizadas. Transcrições, como explicado na introdução deste livro, são os textos das entrevistas após serem transcritos e sua linguagem ser passada da oral para a escrita. Para que esse processo ocorra, segundo Meihy (2011) são necessárias três etapas: transcrição, textualização e transcrição. Na transcrição, o texto da entrevista pode ser reorganizado, inclusive sendo-lhe acrescentadas outras informações que o pesquisador tenha registrado em seu diário de campo. Isso faz com que haja diferenças entre os textos produzidos em cada uma das etapas, apesar de originados numa mesma entrevista. Mas, uma coisa tem que ser mantida: o sentido do texto.

Transcrição da entrevista de Carlos Newton Júnior

Carlos Newton de Souza Lima Júnior é poeta, ensaísta e professor da Universidade Federal de Pernambuco. É o maior especialista na obra de Ariano Suassuna. Também foi seu aluno e amigo e participou de alguns projetos com o escritor. (Foto: arquivo pessoal da autora.)



Meu nome é Carlos Newton Júnior, e eu vou dar um depoimento baseado no que eu conversava com Ariano.

Na relação com a indústria cultural, ele foi um pouco mais cuidadoso em relação à televisão; temia, inicialmente, pelas adaptações para aquele meio. Porque, quando a televisão começou a se firmar no Brasil, muitos dos grandes dramaturgos foram convidados a escrever para ela, como Dias Gomes e acho que Oduvaldo Viana – o pai, e o não filho. Ariano, naturalmente, também recebeu convites para fazer adaptações. E num primeiro momento ele recusou, porque dizia que a televisão, pelo menos até então, 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. Porque ele pensava a obra dele – sobretudo a teatral – como um todo. Ele pensava não só o texto, o teatro, mas também a indumentária e a música. E tudo aquilo ali ele imaginava dentro de uma unidade poética: a música ligada ao Movimento Armorial, as máscaras, coisas assim. Segundo ele, uma adaptação que não respeitasse esses postulados iria ferir essa unidade poética da obra, seu próprio universo, que lhe era tão caro. Mas quanto ao cinema não. Porque, por exemplo, já em sessenta e oito foi feita a primeira adaptação cinematográfica do *Auto da Compadecida*. Um filme do qual eu gosto muito. Ele foi lançado em sessenta e nove. Parece-me que foi filmado aqui em Brejo da Madre de Deus, Pernambuco. Mas ali mesmo Ariano participou. Se não me engano ele foi coautor do roteiro. Eu acho que ele só não teve participação na última, de Guel Arraes. 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 certa confiança nelas. Na segunda, se não me engano, ele assinou o roteiro junto com Roberto Farias, que foi *Os trapalhões no Auto da Compadecida* – um filme de oitenta e sete. Acho que ele participou ainda em *Uma mulher vestida de sol*, em noventa e quatro. Na *Farsa* eu acho que ele adaptou com Bráulio. Então, houve um momento em que ele se retraiu, que ele recusou a televisão, na década de sessenta. Foram praticamente trinta anos até que ocorresse a primeira adaptação para televisão, em noventa e quatro, que foi *Uma mulher vestida de sol*. Curiosamente a primeira peça dele. Na verdade ele escreveu *Uma mulher vestida de sol* em quarenta e sete, e a reescreveu onze anos depois. Ela foi publicada pela primeira vez em sessenta e quatro pela Editora Universitária, e

depois, do ano dois mil para cá, pela José Olímpio, ainda corrigida em algumas coisas. Mas a reescrita dele foi onze anos depois. Essa peça recebeu um prêmio antes mesmo de ter sido encenada.

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 sessenta.

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: “Há, 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, Luiz Fernando fez duas adaptações de peças: *Uma mulher vestida de sol* e *A Farsa da boa preguiça*. E depois fez do *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai e volta*. Foi feita também uma adaptação d’*O santo e a porca* para um caso especial, em que Marco Nanini faz o Euricão. Eu assisti. A Globo de vez em quando lança algumas dessas séries... Acho que era Brava Gente. Eu estou esquecido do nome do diretor, mas se não me engano ele é um discípulo ou um amigo de Guel Arraes... alguma coisa assim... E não lembro também se Ariano participou. Mas eu achei que n’*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. É uma adaptação de Plauto, d’*A Comédia da Marmita*, que Ariano tinha traduzido, e que é muito pouco conhecida. Na época ele dirigia um grupo de teatro de estudantes. Depois da adaptação ele fez a versão dele, com uma nova história, incluindo personagens etc. Então, são essas as adaptações da obra dele até hoje de que se tem notícia: três adaptações do *Auto da Compadecida* – sendo duas para cinema e uma em microssérie, já pensada para ser depois cortada e ir para o cinema, que foi a de Guel; *O santo e a porca*; *Uma mulher vestida de sol*; e *A Pedra do Reino*. Sendo as três últimas de Luiz Fernando Carvalho. Acho que não tem mais. Eu não atuei oficialmente como consultor nessas adaptações, meu nome não saiu nos créditos, mas eu fui muito consultado na adaptação d’*A Pedra do Reino*. 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. E essa consultoria acabou.

O que Ariano me dizia das adaptações é que ele gostou de todas. A menos conhecida é a de George Jonas. É um filme de sessenta e nove e que teve alguns problemas de distribuição na época. Ele foi muito boicotado por uma questão política. O pessoal, sobretudo do Cinema Novo, mais à esquerda, começou a divulgar e a propagar que era um filme oficial; teve, inclusive, apoio de alguns bancos. O contexto à época já era muito difícil, e Ariano chegou a fazer parte do

Conselho Federal de Cultura – o que, de certo modo, não foi bem entendido pela classe artística. Isso fez o filme ficar um pouco marcado como filme oficial, o que foi um problema. Eu cheguei a ler uma carta de George Jonas para Ariano se queixando. Ele dizia que o filme não foi bem recebido na Europa, porque o pessoal do Cinema Novo já o havia “minado”. Havia os exilados, os 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. Eu cheguei a escrever um ensaio sobre isso num livro meu já esgotado, chamado *A Ilha baratária e a ilha Brasil*, falando sobre esse filme – a *Compadecida* – e o cinema armorial. Eu mostro que foi uma experiência em que os postulados do Movimento Armorial estavam presentes. 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 vestiam-se na cor lilás; um colorido muito bonito. Parece que você está assistindo a pinturas. Além de os cenários serem de Lina Bo Bardi. Então, é um filme de uma riqueza visual muito grande, e também com uma ótima trilha sonora. Grandes atores: Regina Duarte fez 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 filme lento. A narrativa dele é muito lenta. Parece que Jonas era muito ligado ainda ao expressionismo, ao cinema expressionista. Um filme muito diferente da proposta de Guel.

Eu gosto também da versão d’Os Trapalhões, que tem uma trilha sonora 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 adaptações, então as duas refletem o pensamento dele sobre cinema. O problema dessa versão é que, para o público d’Os Trapalhões, ele fugiu do padrão a que ele estava acostumado; e o público de Ariano, digamos assim, o via como um 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 fez o personagem ficar 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.

A versão de Guel realmente foi uma versão de um sucesso estrondoso. Primeiro pelo poder da Rede Globo, depois pela proposta da microssérie. Eu vou muito a escolas para falar do *Auto da Compadecida* aos estudantes, e às vezes eles fazem uma pequena cena. E sempre é do filme. O jovem conhece o *Auto da Compadecida* pelo filme, não é pela leitura. A maioria não lê o texto. E eu sempre explico: olha, aquela obra de Guel não é adaptação do *Auto da Compadecida*. Ele faz uma espécie de incursão no universo dramatúrgico de Ariano, trazendo elementos de outras peças, sobretudo d’*A pena e a lei* e d’*O santo e a porca*. Ali a proposta de Guel, creio eu, foi mostrar como esse teatro de Ariano está inserido numa tradição de teatro mediterrâneo. Porque você tem ali Shakespeare e uma série de elementos. Por exemplo, aquela aposta da tira

de couro: aquilo ali remete a *O Mercador de Veneza*. E essa incursão ficou muito boa porque mostra 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 mesquinharia se eu fosse de público dizer isso; fazer uma crítica. Porque foi tão bom o trabalho. De uma grandiosidade, que seria até uma mesquinharia de minha parte”. Ele gostava muito de Guel. E eu me lembro de ter dito a ele na época que eu não senti da mesma forma e que concordava até com o final. Eu não senti a falta do palhaço porque eu acho que dá outra conotação ao *Auto da Compadecida* e à sua dramaturgia. Que mostra exatamente esse mergulho. O teatro de Ariano se assenta sobre dois pilares. Um realmente é a estética circense: João Grilo e Chicó são uma dupla de palhaços. Tem toda a estética circense, que no próprio *Auto* tem; a própria encenação, como o palhaço; a forma como ele concebe o cenário. Ali na verdade – inclusive ele declara isso no texto do *Auto da Compadecida* – ele diz na edição que foi uma ideia do primeiro diretor – Clênio Vanderlei –, de fazer o cenário como um picadeiro de circo. Ele dá esse crédito a Clênio. Mas a própria figura do palhaço como condutor já dá a entender que seria dentro de um circo. Porque Ariano conheceu o teatro num circo, ainda em Taperoá. Ele declarou isso várias vezes. A primeira vez que ele assistiu a uma peça foi dentro de um circo. Os circos naquela época traziam peças. Então, eu disse a ele: “Olha, o palhaço esteve presente nas outras duas, reforçando esse caráter circense, mas agora é sem o palhaço e com essa incursão por todo seu teatro. Digamos que dá prioridade a outro viés, a outro pilar de sustentação da dramaturgia dele que é a tradição mediterrânica. E foi um cuidado dos roteiristas, de quem fez a adaptação, de ir buscar nas mesmas fontes que Ariano alguns aspectos.

Depois dessas adaptações, principalmente do *Auto da Compadecida*, houve uma maior divulgação da obra de Ariano. Porque, Ariano fez sucesso muito cedo. Às vezes as pessoas esquecem que ele escreveu *O Auto da Compadecida* com vinte e oito anos de idade. Ele era muito jovem. E com trinta anos – em cinquenta e sete – ele foi alçado à condição de um dos maiores dramaturgos brasileiros, com a primeira edição do *Auto da Compadecida*. Eu conheci Ariano na década de oitenta. Ariano era muito conhecido, obviamente, muito admirado nos meios literários, nos meios teatrais. *O Auto da Compadecida* correu o mundo inteiro na década de sessenta. Foi publicado em várias partes do mundo, teve edições em várias partes do mundo. *O Romance d’A Pedra do Reino*, em setenta, também foi um sucesso estrondoso. Então Ariano era um homem muito conhecido. Mas a figura dele não. 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. Aquela adaptação da Globo – obra de Guel – fez

com que Ariano fosse conhecido por uma massa que nunca leu suas obras. E também, na época, depois que ele deixou a Secretaria de Cultura do governo Arraes, ele começou a fazer um programa na televisão aqui, chamado *O Canto de Ariano*. Passava às sextas-feiras, num programa jornalístico local: NE TV Segunda Edição, ao meio dia. O programa tinha de um a três minutos. Então ali, 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, geralmente 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 muito grande. Foram muitos programas. Inicialmente aqui em Pernambuco. Mas fez um sucesso tão grande, que um canal – acho que o Multishow – comprou. E isso começou a passar também para outros lugares. Isso é um sucesso. Eu tenho esses programas gravados. Eu já cheguei a mostrá-los em aulas e em algumas exposições bibliográficas. As pessoas ficam encantadas. Aí com o tempo Ariano começou a ser reconhecido como personalidade. Ou, para usar um termo mais atual: celebridade; ele passou a ser uma celebridade. Embora, quase sempre, a celebridade não tenha muito conteúdo, ele era uma celebridade com conteúdo. Ele já era muito conhecido, muito respeitado e virou uma celebridade. Foi um dos grandes escritores da literatura brasileira até hoje. Ele vem de uma geração em que foi contemporâneo e amigo daqueles escritores de trinta. Eram mais velhos do que ele, mas lhe tinham muita consideração, como Raquel de Queiroz e Jorge Amado. 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 apenas um filme de dez minutos; aquele famoso filme *Poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade. Drummond você tem um pouco mais: televisão, entrevistas, etc. Ariano foi muito filmado.

Em relação à edição de suas obras, 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. No Brasil o que acontece é que quem sustenta o mercado editorial é o governo, são as compras governamentais: editais, prefeituras, etc. Infelizmente não é a venda ao público direta. Isso é um percentual menor. Não é à toa também que os grandes grupos editoriais tenham autores que lhes dão sustentação. Então essas vendas, elas são vendas frequentes, porque são para bibliotecas. A cada três ou quatro anos você imagina que esses livros estão desgastados, e você tem que fazer compras novamente para realimentar essas bibliotecas. Então sempre vendeu bem, o *Auto da Compadecida* sempre vendeu bem. Eu me lembro que, há uns anos, eu vi a trigésima quinta edição.. Se você colocar sessenta anos de peças – trinta edições em sessenta anos –, você está falando de uma edição nova, uma tiragem, a cada dois anos. Então, é um grande êxito literário de vendas. Certamente outros livros dele também tiveram sua vendagem alavancada, ou até ocorreu produção de outros livros. Mas não vendem tanto quanto. Por exemplo, você compara o *Auto da Compadecida* com a *A Pena e a Lei*: esta última deve ter, talvez, entre dez e catorze edições. Às vezes pode ocorrer problema de distribuição das

editoras, mas as obras dele estão no mercado, as edições não estão esgotadas. Pelo menos dessas peças mais importantes. E há, também, edições em áudio, edições de bolso e outras. Os livros dele sempre estiveram ao alcance. Nenhuma livraria tem tudo, mas eles não são livros esgotados. *A Pedra do Reino* passou um bom tempo esgotado. A quarta edição saiu em, se não me engano, setenta e seis, e aí passou um bom tempo até sair a quinta edição depois de dois mil. Mas isso aí foi também porque Ariano não tinha muita habilidade para lidar com os editores. Isso melhorou depois que, a conselho de Raquel de Queiroz, ele contratou uma agência literária para tratar da obra dele, que é a Agência Riff, de Lúcia Riff. A melhor e maior agência do Brasil. Agência os maiores nomes, como Drummond, a própria Raquel e João Cabral. Depois que Lúcia começou a gerenciar, essas obras voltaram. A repercussão da obra dele, da obra editada, sempre foi muito boa em relação à média brasileira. 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. Não digo o teatro, o teatro dele é muito acessível, sobretudo as comédias. Mas a *A Pedra do Reino* é um livro que requer um leitor muito maduro para ler, não é um livro para adolescente. A poesia dele é uma poesia difícil, não é uma poesia para não iniciados. Então, se você pegar a população brasileira – duzentos milhões de habitantes – e for ver as tiragens dos grandes livros, como *Grande Sertão: Veredas*, são tiragens de três mil, quatro mil exemplares. Então ninguém imagina que esses grandes livros são lidos. Ele dizia o seguinte, ele costumava diferenciar sucesso de êxito. Sucesso é alguma coisa, assim, momentânea. O êxito é quando aquele sucesso se perpetua no tempo. Vou dar um exemplo no campo da música: você pega qualquer grupo jovem musical brasileiro: faz sucesso, começa, vende milhões de discos, depois de cinco a dez anos ninguém mais ouve falar. Enquanto que Villa-Lobos a cada ano, digamos, vende cinco mil exemplares de disco. Mas, no ano que vem: cinco mil. Daqui a cinquenta anos: cinco mil. Esse é o êxito; esse de Villa-Lobos. 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. Talvez por isso, a versão da *A Pedra do Reino* na televisão não teve a mesma repercussão, claro, que o *Auto da Compadecida*. Porque, uma coisa curiosa, o *Auto da Compadecida* é uma peça aberta para todo tipo de público. Desde crianças – que vão encontrar ali referência aos palhaços – até um público mais elitista, do ponto de vista cultural, conhecedor do teatro, que vai encontrar ali toda uma arquitetura, toda uma carpintaria teatral, toda estrutura. Ou seja, é uma peça que se presta a vários níveis de fruição estética. É uma peça que agrada a qualquer tipo de público. Um público mais erudito vai ver coisas que uma criança não vê. Mas a *A Pedra do Reino* não. É por isso que a *A Pedra do Reino* na televisão, nessa microssérie de cinco episódios, do ponto de vista da repercussão de público foi um fiasco. Essa é a verdade. É um espetáculo muito bonito, plasticamente, 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 dezessete 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. Então o espectador ali, com aquela velocidade, não consegue dar conta. Por isso que no segundo dia diminuiu e no terceiro já ninguém mais assistiu. Somente eu e Ariano. A repercussão foi muito ruim. Depois, eu assistindo, eu gostei muito. Mas eu sou um expectador diferente, porque eu li *A Pedra do Reino* mais de dez vezes; eu conheço bem *A Pedra do Reino*. Então ali eu encontrei as referências todas. Mas realmente, para quem nunca leu, é impossível compreender ali a história. Vai se deslumbrar até, quem gosta de cinema, com as imagens. 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 – na *Mulher Vestida de Sol*, nem na *Farsa da Boa Preguiça*, que o Luiz também fez. A *Farsa* foi com Antônio Nóbrega, Ari Fontoura, Marieta Severo – que fez uma excelente Clarabela –, Patrícia França – bem jovem ainda, fez a Nevinha. O Nóbrega estava excelente como cantador – personagem perfeito para ele realmente –, fez o Joaquim Simão. Então ali não tinha esse problema, porque 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. Mas o romance não. E a poesia menos ainda. 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. Mas, em termos de repercussão, a única que teve uma repercussão negativa de público, foi adaptação de *A Pedra do Reino*. Muito aquém do esperado. Embora Ariano tenha gostado muito. Inclusive escreveu dizendo isso.

Sobre as aulas-espetáculo, eu acompanhei várias dessas aulas em Pernambuco. Às vezes a gente dava aulas em cidades muito pequenas, a pessoas que nunca tinham assistido a um espetáculo de dança erudita, digamos assim. 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. 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 daí, e aplicava isso na obra de arte. Ele queria fazer um trabalho de qualidade. Era uma espécie de uma semente que ele plantava ali. O pessoal do interior de Pernambuco, quando vai para as festas, tem um contato maior 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 a que as pessoas tinham acesso. Ele pouco tratava da obra dele; não fazia divulgação da obra dele. Acho difícil dizer assim: depois daquela aula as pessoas foram procurar ler Ariano. O problema da leitura no Brasil é um problema muito mais sério do que a gente imagina. As pessoas não têm o hábito da leitura, muito menos a paixão da leitura. Mas, não desconsidero a possibilidade de ali um estudante mais interessado, uma pessoa, dizer: “há, vou procurar ler”. É como eu disse a você: eu tenho ido às escolas, e nas escolas os alunos conhecem 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. E Ariano dizia isso: “Eu sou um autor de poucos leitores”. E é verdade; nesse sentido ele é um autor de poucos leitores. Eu já fui, talvez, mais otimista em relação à leitura no Brasil; hoje eu sou menos. É claro que você investe, mas eu acho que a gente tem hoje no Brasil muita festa literária e pouca literatura. É mais promoção. Eu acho que todo evento que incentiva a leitura é válido, mas eu não sei se realmente há uma eficácia. Tanto é que, quando eu sou chamado a participar para falar, eu vou, falo, divulgo. Mas eu não sei se aquilo ali tem uma eficácia realmente; é muito difícil. Foi uma experiência muito interessante para mim, porque eu era acostumado e sempre dei aula em universidades. De repente, eu cheguei a participar dividindo apresentação com Ariano. Tinha que falar para um público que eu sabia que tinha muito 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. 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 feminino do Bom Pastor. Ele falava e 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 oportunidades. Quando Ariano levava esse grande teatro para várias cidades do interior, então realmente as pessoas se encantavam com aquilo.

Houve outra fase das aulas-espetáculo em que ele saiu pelo Brasil. 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 ele não levava o grupo, ele ia sozinho como palestrante. Ele começou a chamar de aula-espetáculo quando ele foi secretário de Cultura de Miguel Arraes. Ele disse que aceitou a Secretaria de Cultura, mas que não tinha verba nenhuma. Ele disse: “Ah, então eu vou

fazer sem verba mesmo. Vou fazer estas aulas-espetáculo”. Então teria 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. Então, muitas vezes ele era chamado como escritor para fazer palestras. Era uma aula-espetáculo porque ele era um espetáculo falando. Mas não era essa a aula-espetáculo que era o circo, que ele levou a Pernambuco inteiro. Em poucas ocasiões – eu me lembro de duas das quais eu participei – esse grupo foi convidado. Ele foi convidado, enquanto secretário, para apresentar aulas-espetáculo. Uma foi em Porto Alegre, na Feira do Livro. Eu até fui com ele. Foi o grupo todo. A Feira do Livro convidou e pagou as passagens para ele levar todo o grupo. Eu me lembro que 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 dois mil e sete ou em dois mil e oito. Foi num galpão, no Cais do Porto. Foi quando eu conheci Porto Alegre. Passamos dois dias lá. Cheguei até a participar de um programa falando sobre a obra de Ariano. E eles fizeram também uma exposição interessante lá, mostrando um lado ainda muito desconhecido de Ariano: um lado artista plástico, com seus desenhos. Fizeram uma exposição de Ariano e de Gilberto Freyre. E eu lembro que eu fui num programa de televisão lá, falar sobre esse lado de Ariano artista plástico. Fomos eu e o neto de Gilberto Freyre – Gilberto Freyre Neto –, que foi falar sobre os desenhos do avô. E teve também um evento no Rio, em Santa Tereza, chamado Embaixada Pernambuco. Mas aí foi outro tipo de aula. Só fomos eu, ele e Oliveira de Panelas. Como tinha um tempo menor, e também não tinha passagem para todo mundo, foi outro tipo de aula. Acho que se chamava *O Castelo e a Cantoria*, que era uma aula em que ele focava no romanceiro popular e nos tipos de cantoria, nos elementos da cantoria. A aula era mais explicando o que era o martelo, o que era o repente... E Oliveira ilustrava isto. Não tinha dança, porque também não tinha palco. Foi numa casa lá em Santa Teresa. Era alguma coisa assim de promoção de Pernambuco.

As aulas eram sempre sobre algum aspecto da cultura. Teve uma muito grande, uma bela aula-espetáculo também, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando ele completou oitenta 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, durante uma semana que houve lá, chamada Semana Armorial. Foi no Teatro Municipal do Rio. Eu assisti a essa aula, uma aula muito bonita. Pena que essa aula não foi filmada profissionalmente; ela teve registro mais documental. Ela devia ter sido pensada para gerar um belo DVD, porque foi um negócio único. O Teatro Municipal lotado no Rio de Janeiro – foi num domingo, me parece – estava lotado, lotado! Depois até se pensou em fazer novamente para filmar, mas não teve patrocínio. Agora, um detalhe importante também é que o foco de Ariano não era a cultura nordestina, era a cultura brasileira. Ele sempre falava em cultura brasileira, arte popular brasileira.

O Movimento Armorial também. O objetivo do Movimento Armorial era criar uma arte erudita brasileira a partir das raízes da cultura popular. É claro que se tinha a visão de que o Brasil é um continente, então o artista está mais ligado ao seu chão. Por isto Ariano dizia que o que ele queria do 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 do Nordeste. Mas a proposta dele não era divulgar a cultura nordestina; não, ele pensava muito em termos de Brasil.

Ariano nunca saiu do país. Mas isto não foi só porque ele não gostava de viajar. O que ele viajou no Brasil! Ele conheceu o Brasil praticamente todo. Daqui a Porto Alegre, em termo de distância de avião, eu acho que é quase a mesma coisa que daqui a Portugal. Quando ele começou a fazer as aulas-espetáculo, sobretudo depois que ele se aposentou da Universidade e tinha mais tempo para isto, ele sempre viajou muito. 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. Com essas aulas-espetáculo aqui em Pernambuco mesmo, do litoral ao sertão, eu acho que eu me lembro de uma comemoração de mais de duzentas. Mas, era isto que eu queria ressaltar: não era uma preocupação com a arte nordestina, era uma preocupação com a arte brasileira. Eu ouço 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.

Transcrição da entrevista de Manuel Dantas Suassuna

Manuel Dantas Vilar Suassuna – ou apenas Dantas, como é chamado na família – é artista plástico, e também faz trabalhos de cenografia e figurino para teatro. É filho de Ariano Suassuna. (Foto: arquivo pessoal da autora.)

Meu nome é Manuel Dantas Vilar Suassuna, sou filho de Ariano. Eu vou falar sobre Ariano artista, Ariano pai... Comigo, no meu caso, está tudo misturado...

Primeiro, falando sobre a obra de Ariano, falando sobre a vida dele. Em relação a ter a obra dele como referência – a partir do encantamento dele –, diferentemente dos outros artistas, que se aproximaram dele para ter uma identidade, eu tive que me distanciar. Enquanto os outros convergiam para cá, eu tinha que me afastar emocionalmente. Um afastamento pensado, inclusive, com ele. Porque eu era muito cobrado por ser filho dele. Os outros tinham liberdade de fazer coisas com ele sem ter essa cobrança, e eu não. Certa vez um amigo meu, que era pintor, disse: “Mas, você está muito influenciado por Ariano!”. Eu respondi: “Mas rapaz, mesmo se eu não quisesse, não é... Eu acho que eu sou único que tenho a liberdade de ter essa influência”. Foi então que eu percebi que eu precisava dessa saída. Tanto que eu saí fisicamente. Eu fui morar em Taperoá. Eu ainda não tinha na cabeça que queria ou que iria ser um artista. Isso não estava formado. Eu era muito jovem. E essa ida para Taperoá foi muito importante para mim, porque lá eu tive tempo de pensar sobre o que eu queria ser; que caminho eu iria tomar. Porque as opções eram muitas na cabeça. Então houve essa saída. Mas, ao mesmo tempo, pontualmente eu fazia coisas com ele. Fazia cenário... E já no final, antes de ele ir embora, a gente tinha combinado de fazer um trabalho juntos, nós dois. Mas, infelizmente, não deu tempo. Agora, qual a importância dele? Ele foi fundamental para mim. Porque ele me enxergou como artista antes mesmo de eu saber o que seria, o que queria 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... Aí eu comecei a frequentar o ateliê de um pintor, que era até meu parente: José de Barros. Ele já faleceu. Outro dia fui a uma exposição dele aqui no Recife – uma retrospectiva – e



vi o quanto ele me influenciou. Porque os convívios foram intensos, mas foram poucos. E, eu vendo a obra dele todinha, vi como ele me influenciou... Influenciou-me muito. Então eu comecei a frequentar esse ateliê. Depois eu frequentei a oficina cerâmica de Francisco Brennand, onde fiquei por quatro anos. 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. Não é aquele dos setenta anos. 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 meu trabalho saiu de um caderno e foi para uma pintura. E esse quadro está nessa exposição que se chama “Em nome do Pai”. Foi a partir desse primeiro quadro que eu pintei para ele que eu pensei essa exposição. Eu ainda me emociono com isso.

Com relação a ilustrar livro dele – aquela edição comemorativa do *Auto da Compadecida* –, o convite não foi nem dele. E Romero ilustrou a não comemorativa, da mesma época. Foi o seguinte: a Ediouro – que hoje é a Nova Fronteira – comprou os direitos do *Auto* e do *Casamento Suspeitoso* da Editora Agir. Como naquele ano eram os cinquenta anos do *Auto*, 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 essa edição. E ele me convidou; o convite não foi nem de papai, foi de Ricardo. Embora eu nunca tenha me incomodado muito com isso; as pessoas é que ficavam muito incomodadas de eu ser filho dele. 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, como filho dele, eu não podia ser contratado. Lógico! 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. Então, fazia isso de graça. Quem me pagava era ele. De graça não, ele que me bancou durante a vida toda, inclusive.

Eu era muito interessado, não sei porque. Acho que, talvez, por assistir a ensaios aqui em casa – às vezes ensaio do Quinteto Armorial –, sempre tive vontade de fazer coisas ligadas não só à pintura, mas às outras artes. Principalmente a teatro. Porque assisti a muito teatro quando menino com papai. Então, sempre tive muita vontade de fazer cenografia, figurino e coisas assim. E isso me levou a querer fazer alguma coisa nessa linha. Então, em mil novecentos e noventa e cinco, se eu não me engano, Luiz Fernando Carvalho já tinha adaptado a *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*. Depois eu fui para o Rio e fiz outro trabalho. Também não foi convite de papai não, foi

convite de Luiz Fernando. E depois veio a *Pedra do Reino*. Esse, que foi um livro foi muito confuso para mim, porque na primeira vez que eu o li eu tinha onze anos de idade – em setenta e um. E eu ficava tentando localizar os personagens. Identificar quem eram os personagens. Aí depois disso causou uma confusão na minha cabeça muito grande. Na verdade, é uma ficção. E, 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 topa, 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, da *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, instruía o pessoal da região para fazer isso. Era um projeto 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.

Foi um processo que para mim durou o ano todo. Porque [risos] começou quando eu fui com Luiz Fernando em janeiro, a primeira vez. Nós demos uma geral na cidade. Porque ele queria fazer lá. Mas aí tinha que sofrer um processo de requalificação... Por que 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, não é? 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. 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. Praticamente, eu passei o ano inteiro. Porque em março a gente foi para lá. 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. Pinteí trinta quadros e fiz uma exposição para ele. Para a chegada dele. Como aquele primeiro quadro, que eu fiz em oitenta e seis. 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 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 locações... Fiquei uma espécie de assessor geral dele.

Isso durou até as gravações terminarem no dia 20 de dezembro. Foi o ano inteiro dedicado à *Pedra do Reino*. Isso mexeu muito com a cidade. Inclusive no ano passado, além dessa movimentação toda dos atores também por lá, Matheus Nachtergaele foi lá com Carlos Newton receber o título de Cidadão de Taperoá. Porque ele fez o *Auto*, que seria filmado em Taperoá e não foi. Mas, que todo mundo acha que foi filmado lá. E ele não conhecia a cidade. Então a Câmara de Vereadores deu o título de Cidadão Taperoaense a ele. Foi no dia da inauguração da Casa de Ariano, da casa de papai. Ele não assistiu à inauguração porque teve que ir embora antes. 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!

Em meio a isso, teve ainda uma ida à Pedra do Reino mesmo. A verdadeira! Até Bráulio conta uma história de uma bênção que papai deu na gente na saída. Foi uma viagem e uma tourada. Por que a gente foi e voltou no mesmo dia. E é longe! E o carro atolou no meio do caminho. A gente estava indo num carro que não passava na estrada, na época. Estava chovendo muito, eu acho. E aí o carro atolou. Aí disseram assim: “vamos buscar um trator para tirar o caminhão”. Aí eu disse para Luiz: “Luiz, eu acho melhor a gente ir andando. Porque, se a gente for esperar esse carro chegar aqui para tirar a gente, a gente não vai ver a Pedra não”. Aí nós fomos caminhando. Eu, Luiz Fernando, Bráulio, Luis Abreu e mais um menino lá de Belmonte – Valdir. Nós saímos andando... Não me lembro da distância, mas a gente chegou já no entardecer. Foi bom a gente ter ido, porque quando o carro chegou para pegar a gente já era noite. O carro quando subiu para chegar lá já era noite, então não teria dado para ver nada. 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. [risos] E eu pintei. Eu tive a honra de pintar isso. Era engraçado até porque, quando ele me convidou para o trabalho, eu disse: “Luiz, ó, eu sei que o processo de cinema, de televisão, é uma coisa meio louca, assim, e eu gosto de dormir de noite. Eu não sei trabalhar de noite não. Eu gosto de trabalhar de dia. Então, quando tiver essas coisas de noite, assim, não...”. E ele ria com esse negócio. Achava engraçado. Aí, um dia, ele mandou me chamar de noite. Eu estava hospedado na fazenda, na casa de papai, e ele estava hospedado numa casa na rua. E ele mandou me chamar. Aí, foram lá me chamar. Disseram: “Luiz está querendo falar contigo”. Aí eu fui. Ele disse: “Olhe, não é nada não. Eu só queria... eu estou querendo lhe dar um presente”. Eu disse: “Qual é o presente?” Ele disse: “Você vai pintar a Pedra do Reino. Que eu quero fazê-la uma tela enorme”. Aí eu disse: “É mentira? Oxente!” [risos] 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.

Sobre a aproximação de papai com a televisão, isso na verdade começou com Luiz Fernando. 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, Nóbrega – Antônio Nóbrega – ia fazer um especial para a Rede Globo local, a Rede Globo Nordeste, e 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 a *Mulher Vestida de Sol* e a *Farsa da Boa Preguiça*. 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 a música. Ele gosta e 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 a *Mulher Vestida de Sol* era um texto inédito. Então, ele optou por fazer uma adaptação.

O *Auto* já tinha sido filmado. Já havia duas versões para o cinema. Uma em 1969 e outra depois, na década de 1980, com Os Trapalhões. Que, 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. Porque era um projeto antigo, de vinte anos, de Roberto Farias. Ele começou a querer pedir autorização naquela leva da década de 1960. Que terminou sendo George Jonas quem filmou. Eu tinha nove 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. Eu já era enxerido nessas coisas, não era? Mas, naquela época eu nem sonhava, eu desenhava para... Houve outros projetos antes, como esse que você lembrou, de ser piloto. Inclusive, eu achei aí agora, recentemente, um exemplar d’*O Rei Degolado* dedicado para mim, assim: “Para Manu, meu corisco dos ares, de seu pai Ariano”. Mas ver essas coisas me serviu de influência. Eu não tinha percebido ainda... Eu fiz uma exposição que se chamava *Fragmentos*. E que eu, como epígrafe, usei aquela frase de Camus, que até foi Carlos Newton quem ajeitou como epígrafe, e eu tomei dele: “a vida de um artista, nada mais é do que buscar aquelas duas, três imagens que o coração ...”. A busca dessas imagens de relíquia que o artista tem quando menino. E a partir disso eu comecei a refletir quais seriam essas imagens. Uma que eu me lembrei que era eu e meu irmão – Juca, o mais velho –, a gente indo entrar no gabinete de

papai e pegar o exemplar do *Dom Quixote*. E nessa época eu nem lia. Não sabia nem ler, mas ficava vendo as imagens e criando a minha própria história, ali dentro daquelas imagens. As gravuras de Doré que ilustram o livro – um exemplar que tem aqui em casa. Outra é lá no MAC – o Museu de Arte Contemporânea –, numa exposição de cusquinhos. Com papai, também. A gente ia levado por ele. Também uma visita ao Museu do Estado, para ele me mostrar os quadros de Telles Júnior. E ainda, uma visita ao convento de Igarassu, para ver a pinacoteca. Então, assim, são imagens em que eu não percebia que estava ali o pintor em mim, mas era quem estava. As lembranças são muito fortes. E, assim, é como você disse: eu não sei se ele já estava com a intenção, mas são coisas que papai plantou em mim.

Voltando para a aproximação dele com a televisão, foi primeiro por conta de um episódio a que ele assistiu. Porque, diferentemente do que as pessoas pensavam – que ele não gostava da televisão –, o que ele não gostava era 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 isso começou numa escola – na Universidade –, que foi a primeira tribuna dele como orador.

Uma vez ele deu uma resposta a um jornalista que perguntou: “O senhor assiste a televisão?”. Ele disse: “Assisto.” Aí o jornalista: “E assiste ao que?” 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”. O artista, mesmo não gostando, quer conhecer. Do meu ponto de vista, por exemplo, de influência, você recebe influência do que gosta e do que não gosta. Mesmo que não queira. Eu recebi muito mais influência do Ariano professor do que do Ariano como homem. Porque em relação à obra, eu não tinha interesse em fazer montagem de teatro. Usava como referências as montagens que tinham, como aí eu recebi influência. Mas, da obra em si, eu acho que não recebi muito não. Não foi intencionalmente. Como eu disse: eu recebi mais influência do Ariano 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... Também assistia aos ensaios do Quinteto Armorial, que eram aqui em casa. Aqui, nesta sala aqui em que a gente está. O Quinteto ficava aqui do lado esquerdo, junto à parede, e nós, a plateia, ali do lado direito, em frente a eles.

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 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 tinham talento para seguir adiante. Por exemplo, Zezo – Alberto Suassuna, meu primo –, a gente achava que ele tinha um talento enorme. Tinha Maria – minha irmã –, que cantava muito bem e que Antônio 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. Era bem interessante esse bumba meu boi. Era um grupo não profissional, mas que era uma tentativa de a gente dar continuidade. Antônio também fazia um personagem que se chamava Tonheta... É engraçado que lá na frente eu fui trabalhar com ele como cenógrafo. 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.

Vou falar um pouco sobre as aulas-espetáculo. Como diz Carlos Newton, não dá para dizer quando começaram, porque as aulas de papai foram de todo o sempre espetáculos. A sala de aula dele já era aula-espetáculo. E depois veio a questão no governo de Dr. Arraes, que foi quando ele adotou 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*. Que aconteceu fora do estado, se eu não me engano, apenas em São José do Rio Preto. Ele recebeu um convite do prefeito de lá, que havia assistido a uma dessas aulas, para apresentá-la em sua cidade. Ele 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 para eles irem. 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.

Eu sempre tive vontade de fazer coisas com pedra. E um dia eu cheguei lá em Taperoá e vi um cabra quebrando pedra para fazer piso. Então eu perguntei a ele: “Você seria capaz de fazer uma escultura?”. Ele, então, me perguntou o que era uma escultura. Aí eu disse: “Um santo, por exemplo”. Ele respondeu: “Não, não faça não”. Aí, eu perguntei: “E uma esfera, você faria uma esfera?”. A resposta foi outra pergunta: “O que é uma esfera?”. Eu disse: “Uma bola”. E ele respondeu: “Uma bola eu sou capaz de fazer.” Aí eu disse a ele: “Então faça”. E ele fez. Eu disse: “Olhe, quem faz uma bola, faz qualquer imagem”. Mas aí, não é que eu quisesse fazer escultura. Queria fazer uma espécie de parque. Mas abandonei a ideia porque não tinha recursos para fazer. Quando foi um dia, papai chegou para mim e disse: “Ó, eu estava querendo que você me arrumasse uma pedra, tipo a Pedra do Ingá”. Aquela pedra que tem na Paraíba com inscrições rupestres. As inscrições são cavadas, como uma escultura. Aí eu disse a ele: “Pai, eu tenho essa pedra. Eu sei um lugar que tem uma pedra e tenho o cabra para fazer isso. Mas o senhor quer para quê?”. Ele disse: “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.” E eu respondi: “Rapaz, por sorte nossa, lá na Carnaúba – que é a terra de Manelito, nosso primo – tem essa pedra. Ela é no mesmo formato da Pedra do Ingá, sendo maior”. E perguntei: “Por que, para quê 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. Se Deus quiser, eu vou terminar. E o 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 e você vai me filmar lendo-o 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 partir. Ele está ali, guardado. A gente está tratando da edição. Mas é que a obra dele está dividida entre duas editoras. E a nossa intenção, que já era intenção dele, com o lançamento do livro novo, é unificar tudo numa editora só. Então a gente está, obviamente, ouvindo as duas primeiro, para ver como é que vai ficar. E isso implica em 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.

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 estou dizendo isso porque a agente literária fala. Que o mercado está muito difícil. Mas é um autor que vende. Mas o livro novo é para sair neste ano ainda. Se Deus quiser! Só falta fechar.

Voltando um pouco às aulas-espetáculo, 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 a frente, para a luta. Em busca de um Brasil real. 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 um 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 receber esse apoio. Não está contraditório não. E deixe essas questões mais radicais para mim, que estou na ponta da lança". E eu achei uma visão muito feliz dele. 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.

Transcrição da entrevista de Adriana Victor

Adriana Pimentel Victor é jornalista. Trabalhou como assessora de imprensa de Ariano 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. (Foto: arquivo pessoal da autora.)



Eu me chamo Adriana Victor, e minha relação com Ariano começou em mil novecentos e noventa e cinco, a gente não se conhecia absolutamente. Lógico que eu sabia quem era Ariano Suassuna, mas não tinha nenhum vínculo com ele, nenhum contato. Eu já trabalhava com televisão – era repórter – mas queria mudar de área profissional. E Ariano tinha acabado de assumir a Secretaria de Cultura do governo Arraes. Eu soube que ele não tinha assessora de imprensa e que ele não queria ter. Eu conhecia algumas pessoas do governo e pedi uma chance para conversar com ele. Falei: “Ele não tem obrigação

nenhuma de me contratar para nada, mas eu queria dizer a ele que eu quero muito ser assessora dele”. E ele me recebeu – essa desconhecida, jovem, jornalista – e a gente teve uma conversa incrível. A gente tinha uma sintonia muito forte. Não pensei que nos primeiros minutos da entrevista já fosse me emocionar. Mas a gente tinha uma relação muito, muito inexplicável. As pessoas falavam assim: você era uma filha para ele. Não, a gente tinha uma relação de amigo, eu nunca tive esse sentimento filial. A gente era muito amigo.

No começo eu nem conseguia falar sobre ele. Depois que Ariano morreu, toda vez que eu falava em Ariano Suassuna, minha filha olhava para os meus olhos, para ver se eu estava chorando. E eu tinha parado de chorar. Enfim... Mas, voltando: aí eu entrei na sala dele, no gabinete do secretário de Cultura. Ele recebeu a ilustre desconhecida e a gente teve uma conversa muito boa, onde eu dizia assim: “Eu quero ser sua assessora de imprensa, eu adoro cultura, eu acho que é um universo em que eu posso trabalhar, sempre gostei muito, é um universo em que eu posso trabalhar bem e...”. Enfim, pedi uma chance. Confesso: eu me lembro do momento, mas eu não sei o que eu disse a ele naquele instante. Mas, deu-se ali um encontro que foi até o final da vida dele.

Eu comecei a trabalhar como assessora contra a vontade dele. Porque Ariano era uma pessoa de quem você podia discordar em tudo, mas ele tinha uma extrema coerência em tudo o que defendia. Então ele queria os cargos de assessoria de que dispunha para assessores artistas. E, principalmente, artistas populares. Ele queria se cercar de gente; ele não queria ter assessor

que estivesse ali para cuidar dele, chaleirá-lo. Ele queria que os artistas pudessem prestar essa assessoria. Então, preencher uma vaga dessas com assessoria de imprensa era tirar uma vaga de artista. Por outro lado, o governo sabia que era importante ele ter essa assessoria; mas ele não abria mão. Até que se deu essa conversa e eu fui trabalhar com ele. Para você ter uma ideia, nesse tempo ele tinha como assessores: Mestre Salustiano, Amaro Francisco – xilogravurista, irmão de J. Borges –, artistas populares, Romero de Andrade Lima, Antônio José Madureira. Então ele, de fato, cercou-se de gente ligada às artes para assessorá-lo nesse caminho que ele estava trilhando de secretário de Cultura. Bem, fui trabalhar lá, a gente foi construindo uma relação, primeiro profissional, que depois virou pessoal.

A Secretaria terminou em noventa e oito, em dezembro de noventa e oito. Mais ou menos em fevereiro de noventa e nove eu recebi um telefonema dele, 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 dezoito de março de noventa e nove 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. Eu até contei, no último programa, quantos programas tinham sido no total. De dezoito de março de noventa e nove até novembro de dois mil e seis. Uma vez por semana – no início às sextas-feiras e depois aos sábados – tinha programa. Engraçado que uma vez a Folha de São Paulo me entrevistou e perguntou como era a nossa reunião de pauta. A gente chegava e 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 nesses assuntos com uma propriedade, uma sabedoria e de uma forma tão simples... A linguagem dele era acessível, apesar do nível de erudição absurdo que ele tinha, inatingível. Ele transitava pelas áreas mais impensáveis, mas ele não passava soberba no que ele dizia. Muito pelo contrário. A gente fez esse programa até ele pedir licença para fazer a campanha de Eduardo Campos para o Governo do Estado de Pernambuco. Porque ele não podia estar na TV e se engajar como ele gostaria na campanha, em dois mil e seis.

Eduardo se elegeu e Ariano foi chamado para ser secretário de Cultura. E me convidou para ser a secretária adjunta dele, em dois mil e sete, que foi o início do primeiro governo de Eduardo. Na época eu era repórter da TV Globo, mas eu pensava assim: eu vou deixar tudo; nada, nenhum lugar, vai me dar o que Ariano pode me dar. Seria um privilégio voltar a conviver com ele diariamente. A gente nunca deixou de conviver, porque a gente já tinha uma relação pessoal. Enfim, eu saí da Rede Globo 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. E ele era sempre coerente, sempre incrível, sempre maravilhoso. Para você ter uma ideia da postura dele, de quem era Ariano Suassuna, eu vou lhe contar uma história. As cidades do interior para as quais a gente viajava eram, às vezes, tão pequenas que nem hospedagem tinham, e a gente tinha que ficar em cidades vizinhas. Numa dessas cidades, uma vez hospedaram ele e Zélia num lugar melhor, num hotel bom, e a equipe num posto de gasolina. Ele recolheu as coisas dele e foi se hospedar com a equipe no posto de gasolina. Ficamos muitas vezes em posto de gasolina. Esse era Ariano Suassuna. Ele não fingia, ele era realmente íntegro e autêntico, isso não tem como negar.

Ariano era acima de tudo um professor. Ele dizia isso; ele sabia. Mas era um professor que sabia como encantar. Ele tinha o dom, e isso ele usou muito nas aulas-espetáculo. Ele tinha um roteiro para aquilo. Não quer dizer que ele não saía daquele roteiro; saía muitas vezes, e cativava ainda mais. E ele sempre dizia isso nas aulas e as pessoas riam muito. Eu me lembro de uma aula que ele fez ainda durante o governo Arraes, para estudantes de jornalismo, no Teatro Guararapes do Centro de Convenções. É um teatro de dois mil e quatrocentos lugares, e estava totalmente lotado, com gente sentada pelas escadas. Acho que tinha umas três mil pessoas naquela aula. E ele contava muito essa história e eles riam muito, e ele cativava muito pelo riso. Com o riso ele fazia as pessoas pensarem; ele atraía. Ele largava uma centelha ali para fazer a gente refletir, fazer as pessoas refletirem sobre assuntos muito graves, muito sérios. E isso enquanto as pessoas estavam rindo com ele, sem que elas percebessem. Um dos estudantes contou-nos uma conversa que tinha tido ali com um amigo. O amigo tinha falado: “Ai meu Deus, eu queria que esse homem ficasse o dia todo aqui, porque eu ia passar o dia todo rindo”. E o primeiro estudante respondeu: “Eu ia passar o dia todo pensando”. Ele tinha esse poder de cativar. E a gente viveu dádivas inesquecíveis, inesquecíveis. Você imagina, a gente tinha um dos espetáculos com o Circo da Onça Malhada cujo nome era *Chamada ao Piano*. Ariano selecionava, ele roteirizava todo o espetáculo. Ele se cercava de gente competente, mas estava tudo nele. Ele saía espalhando e alinhavando. Esse espetáculo era só com músicas para piano compostas em Pernambuco no final do século dezenove e início do século vinte. Imagine levar esse espetáculo para uma cidade na fronteira com o Piauí, numa terça-feira à noite, numa quadra de escola. Eu estou contando isso porque eu vi, ninguém me contou não, eu estava lá, graças a Deus. Uma cidade parada – chama-se Afrânio, a cidade –, calada, numa terça-feira à noite, assistindo a um espetáculo com música para piano composta em Pernambuco no final do século dezenove, início do século vinte. Uma coisa encantadora! Eu acho que muitas pessoas estavam ali para ver o contador de piada, para ver o autor do *Auto da Compadecida*... Ou apenas para ver um famoso que nem conheciam. Mas ele carregava todo mundo, assim, com uma facilidade.

A gente fez uma aula em Belém de São Francisco – foi uma das que ele mais lembrava – logo no começo do governo; eu acredito que ainda no ano de dois mil e sete. Foi outro espetáculo, foi o primeiro espetáculo que a gente encenou, chamado Nau. Que aí era com músicos, bailarinos e cantores no palco. Nem sempre a cidade tinha 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 com os mesmos artistas. A equipe técnica tinha esta orientação e a gente fazia questão disto. Então chegamos a Belém de São Francisco e não tinha nenhuma quadra de escola grande – onde na maioria das vezes a gente fez aula – que comportasse as pessoas. Bom, a solução era fazer no meio da rua. Ele 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 inesquecível. Era uma rua que terminava na beira do rio, exatamente onde a gente montou o palco. Os vereadores da cidade baixaram uma norma para aquele dia que proibia som naquela região a partir das seis horas da noite. Fora as pessoas da cidade, tinha ônibus de estudante 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 muito 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 o que dava sentido a ele. Fizemos aula em lugares improváveis. Eu participava de toda organização. Mas, quem dava aula era ele! Fizemos aula duas vezes no presídio feminino do Bom Pastor. Aulas lindíssimas, emocionantes. Fizemos aula dentro de uma igreja, em Tracunhaém. E outros lugares assim.

Eu sou jornalista e muitas vezes entrevistei Ariano, fiz várias matérias com ele, e ele sempre dizia que a casa dele era o melhor lugar do mundo. Ele dizia que tinha quatro coisas que ele detestava: avião, aeroporto, restaurante – Ariano não gostava muito de comer, então não gostava de esperar a comida – e hotel; hotel ele detestava. Então, muitas vezes eu lhe perguntei: porque um homem com mais de oitenta anos saía de sua casa? Porque ele fazia tudo isso? Perguntei isso a ele textualmente muitas vezes. Ele dizia que ele achava que tinha uma missão – que o Brasil nunca lhe tinha dado, ninguém lhe tinha dado essa missão, mas ele tinha entendido que era a missão dele – que era defender a cultura brasileira. Não a nordestina, não a pernambucana, mas a brasileira! 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. Ele tem uma frase bem bonita, que eu não vou saber repetir agora, mas se você procurar você vai achar, em que ele dizia algo assim: se a gente estiver fortalecida culturalmente, tudo o que vier de fora, em vez de ser uma influência que vai nos descaracterizar, vai nos fortalecer. É bem bonita essa expressão dele! Se a gente estiver forte suficientemente e crente e ciente dessa força, tudo o que vier de fora... Ele dizia: “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. Ele conseguiu levar, na Secretaria, acho que foram quatro ou cinco espetáculos: *Chamada ao Piano*, *Nau*, *Castelo*, *Tributo a Capiba* e acho que tem mais uma que eu não me lembro agora. A última foi *Tributo a Capiba*, com a qual a gente passou mais de dois anos circulando. Que eram músicas de Capiba cantadas, tocadas e dançadas pela equipe da Secretaria; só com músicas de Capiba: poemas de Manuel Bandeira e de Carlos Pena musicados por ele, duas músicas que Ariano compôs com ele – uma era a *Cantiga de Jesuíno* – e outras só dele. Circulamos muito, andamos muito com essa aula.

Aí ele teve o infarto. Mas voltou para palco! E ele dizia: “é assim que eu quero viver e é assim que eu quero morrer”. Eu cheguei a escrever uma matéria aqui para o Jornal do Comércio em que eu dizia isso: que teve um dia, depois do infarto, que ele reuniu parte da equipe – eu estava lá –, quatro pessoas muito ligadas a ele. Ele leu um trecho do novo romance onde ele narrava a morte dele, e era no palco. Então, assim, era isso o que ele queria fazer, mais que tudo. Quando ele chegou à TV, as pessoas que liam os livros dele passaram a ligá-los àquela imagem, e ele não teve mais sossego. E aí ele começou a circular pelo Brasil, e chegou a internet, e as histórias dele começaram a se multiplicar de uma forma... E dava trabalho, porque aonde ele chegava as pessoas o cercavam. E ele dizia: “eu achava que o autógrafo era trabalhoso, mas a foto é muito pior, porque as pessoas estão ali, e muitos nem sabem quem você é, mas querem uma foto com você”. Mas ele tinha uma frase – como, para tudo na vida dele, ele tinha um conceito, ele tinha uma definição. Ele dizia assim: “Se me perguntarem se é trabalhoso – ele não afirmava, mas ele dizia –, eu respondo que sim, mas antes o trabalho do que ser ignorado ou do que ser hostilizado. Melhor é o trabalho”. Aí ele tirava de letra. Eu já vi cenas de jovens pedindo para ele autografar na calça jeans. Enfim, tinha muitas situações. E ele tinha um poder de comunicação com a juventude impressionante! Por exemplo, em Belém de São Francisco tinha uma mulher, nem mais tão jovem, que não podia vê-lo. Toda vez que ela olhava para ele, ela chorava. E ele dizia: “Pare com isto, mulher! Como é que eu vou conversar com você?” Mas, a relação principal, e isso é muito bacana, era com a juventude. Isso dava um vigor a ele, uma vitalidade incrível. Ele se dizia uma pessoa muito animosa. Muito de bem com a vida. Muito positivo mesmo, eu acho. E tinha um dom. 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 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, itinerando 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. E para ele foi uma alegria dupla, porque além de ser um circo ainda tinha a ver com Maria.

Como ele se dizia: um xeleléu – um bajulador – de Nossa Senhora e, também, um protegido Dela. E era mesmo! Uma pessoa, sem dúvida, iluminada.

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; é só procurar no Google que vão aparecer as obras, o que ele fez, o que não fez... O que eu posso passar mais é sobre a pessoa dele, incrível de conviver! Um marido apaixonadíssimo por D. Zélia, uma coisa linda de se ver. Uma mulher realmente 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 já fez parte de Itapetim e hoje são duas cidades. Quando deu onze horas da noite D. Zélia bateu na porta do meu quarto, porque o hotel era tão ruim que ela foi tomar banho e a água se espalhou pelo quarto inteiro, e o quarto estava inundado. Nunca a vi reclamar de desconforto. Para mim era até “difícil” de conviver, porque ele era o chefe maior e nunca humilhou, nunca teve uma palavra mais grosseira. Muito pelo contrário, sempre 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 ou na casa de um vereador. Ele odiava isso. Ele dizia assim: “Eu não fico à vontade e tiro a privacidade do dono da casa”. Isso a gente não podia fazer, de jeito nenhum. Uma sopinha antes das aulas e uma água de coco durante eram as exigências de Ariano Suassuna. E olha que a gente andava muito.

Foram muitas aulas, nessa fase entre 2007 e 2014: cento e sessenta e cinco, ao todo. Eu tenho um levantamento de todas as aulas, desde dois mil e sete. Todas essas aulas foram no estado – em noventa e oito cidades –, porque ele era um secretário de estado. E ele que 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. O público que assistiu a essas aulas foi estimado em cento e sessenta mil pessoas, numa média de novecentos e setenta pessoas por aula. Quando ele saía do estado ele recebia financeiramente; recebia um cachê que, eu acho, era equivalente a três vezes ou quatro vezes o salário que ele tinha como secretário em Pernambuco. Mas mesmo assim ele manteve-se secretário até o final. Porque ele achava que tinha essa missão e queria cumpri-la, que precisava ser fiel a isso: “Defender o meu país e o meu povo”.

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 setenta 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. E ele dizia sempre que, no final, a TV se rendeu a ele; ele não se rendeu à TV. Na hora em que teve uma pessoa como Luiz Fernando Carvalho – que foi o primeiro a levar a obra dele para a TV –, que ele achou que pensava como ele e que foi fiel ao que ele defendia... E Luiz fez três adaptações. A primeira foi *Uma Mulher Vestida de Sol*. Eles fizeram a adaptação juntos e ele ficou muito satisfeito e feliz com esse resultado. Quando ele chegava nessas aulas no interior, ele perguntava: “Eu vou fazer uma pergunta para vocês, só para saber se vocês sabem do que estou falando. Quem aqui leu ou assistiu ao *Auto da Compadecida*?” Todo mundo levantava a mão. Eu sei que ele queria saber se podia falar de João Grilo e Chicó, enfim. Mas, claro que 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. E ele não tinha nenhum problema quanto a isso, desde que fosse minimamente fiel ao que ele tinha feito, à obra dele.

Ele tinha muito respeito pela criação dele. Não só pela dele, de uma forma geral à criação artística. Ele foi fiel 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. E Cervantes não pode ver isso”. Shakespeare não pode ver que suas obras atingiram o êxito que atingiram. Euclides da Cunha não pode. Augusto dos Anjos – que ele citava muito –, que foi um autor que teve um único livro publicado pelo próprio irmão, que bancou a publicação. Mas todo ano tem uma nova edição do *Eu*, que é o livro de Augusto dos Anjos. E ele dizia assim: “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.

Quando as obras chegaram à TV, deram um prazer imenso a ele. Olha que simbólico: *Uma Mulher Vestida de Sol* foi uma peça que ele escreveu, foi premiada, mas nunca havia sido encenada. E foi encenada pela primeira vez, muitos anos depois, na televisão. Com Tereza Seiblit, Raul Cortês... Ele tinha em VHS e tinha perdido. Eu entrei em contato com a Globo e consegui para ele os DVDs. Tanto de *Uma Mulher Vestida de Sol* como da *Farsa da Boa Preguiça* – uma comédia e uma tragédia. Os dois, tenho certeza, o realizaram plenamente. Como também o *Auto da Compadecida*, e como também *A Pedra do Reino*, apesar da incompreensão. Luiz optou por um caminho difícil ao levar um livro que já não era fácil para a TV, mas que Ariano se encantava com aquela ideia. Ele conseguiu assistir sem comercial, os DVDs juntos, sem quebra;

como um filme. Ele e Zélia. E ficaram muito impressionados. Como o texto é muito extenso – dividido internamente em cinco livros –, Luiz optou por dividi-lo de acordo com os livros. Cada livro era um episódio. Eu conheço Luiz, nunca perguntei isso a ele, mas eu tenho a sensação que ele pensou assim: “Nessa obra eu não vou abrir mão de nada; vou fazer do jeito que eu quero”. E fez! E pagou um preço por isso. Um preço alto, até. Foi uma grande produção e o resultado não foi o esperado por ele. E nem pela emissora. Não sei. Talvez por ser, justamente, uma obra mais difícil, mais densa.

Mas ele 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. Os programas que a gente fazia era uma coisa muito fácil para ele. Só não pedisse para gravar de novo. Ele contava uma história com Paulo Freire – ele não contava nem quem era o amigo, para não dar a dimensão, ele contava como um amigo, mas eu sei que era Paulo Freire, posso dizer, não tem problema. Ele reencontrou Paulo Freire depois que o amigo voltou do exílio. Então, era a primeira vez que os dois estavam se vendo. Foi num evento, se não me engano, no Palácio do Campo das Princesas. Quando eles se avistaram, eles correram e se abraçaram. Então um cinegrafista perdeu a cena e pediu: “Podiam se abraçar de novo?”. Ele disse que não, não podiam.

Uma figura adorável! O que eu posso acrescentar mais é o Ariano do dia a dia: um marido incrível, um pai incrível, um avô incrível. Ele tinha uma relação com os netos maravilhosa. 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... Nunca fez exigências. Nunca, em praticamente vinte anos, nunca vi Ariano gritar, nunca. Já o vi aborrecido. Já vi situações que o tiraram do sério. Mas bravo, grosseiro, nunca, nunca. Para mim foi uma dádiva absoluta. Quando escrevi o livro, não pedi para lê-lo antes, não pedi para aprovar ou desaprovar nada. Fiz como quis, escrevi o que quis. Ele só depois agradeceu pelo que a gente tinha feito, eu e Juliana, que escreveu o livro comigo. Ria muito com essa história de chamarem-no de *pop star*: duas palavras das quais ele não gostava. Como tudo, ele tinha uma explicação para isso também. 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?”

Ariano, antes de qualquer coisa, era um filósofo; uma pessoa que pensava sobre situações simples, sobre argumentações. Sobre tudo, para tudo, ele tinha uma definição, uma explicação, uma justificativa. A cabeça dele funcionava assim. E ele era formado em filosofia de fato; uma das graduações dele. Ele também era advogado. Ele brincava... Dizia que quem não dava para ser médico, não sabia abrir barriga de lagartixa, ia ser advogado. Quem não prestava para nada ia ser advogado. Então, ele foi ser advogado. Estava trabalhando na área do Direito quando decidiu que aquilo iria deixá-lo muito infeliz. Mas aí já havia Zélia na vida dele, tinha a formação de uma família em jogo, e ele percebeu que para conseguir criar sem se preocupar com dinheiro ou

indústria cultural ou qualquer nome que se queira dar a isso, ou com sucesso ou com êxito ou com nada, ele criava e dizia: “Se ninguém quiser ler meus livros, eu mesmo edito. Eu dou para minha mulher, dou para o meu filho...”.

Ele transitava muito bem pela música, pelas artes plásticas e 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 escolheu o caminho da literatura, mas tinha consciência de que isso talvez não servisse para sustentar uma família. Porque, como ele dizia: “Arte para mim não é mercado, é missão vocação e festa” – ele repetia esta linda frase. E foi então que ele foi para a Universidade. Um caminho muito bem escolhido, porque ele era um ótimo professor – e isso o realizava. Na sala de aula ele era muito feliz também, e dentro dos assuntos que ele dominava: história da arte, estética – a filosofia da arte, literatura. 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. Ele contava uma história curiosa: que quando ele estava escrevendo o *Auto da Compadecida*, um escritor foi à casa dele, e perguntou se a história que ele estava escrevendo se passava no sertão. Ele respondeu que sim, e o outro perguntou se tinha cangaceiro. Novamente ele respondeu que sim, ao que o outro teria dito: “Ave Maria, ninguém mais aqueça seca e cangaceiro. Esse livro vai ser um fracasso. Como é o nome de seus personagens?”. Ele seguiu respondendo: “Chicó e João Grilo”. O outro então o aconselhou: “Não rapaz, não faça isso não. Olhe, um nome bom para você botar é Martim. Se por acaso você tiver sucesso e essa obra for traduzida, Martim vira Martan na França e vira Martin na Inglaterra, em inglês”. Ele, claro, não deu ouvidos: “Mantive João Grilo e Chicó. João Grilo em inglês virou Jonh Cricket. Na França é Jean Grillon. E Chicó ficou Chicó mesmo em todo canto”.

Ele era assim. Não abria mão de nada. Ele defendia que a arte é universal. Quanto mais local... “Canta tua aldeia e cantarás o mundo”; ele defendia muito isso. 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. Ele fez do jeito que ele quis até o final. Esse livrão – que ele terminou poucos dias antes de falecer – foi e voltou e terminou você não imagina quantas vezes. Eu tenho uma entrevista dele gravada em Taperoá, na frente da casa dele na Fazenda Carnaúba – foi uma entrevista para o Bom Dia Brasil –, dizendo: “Agora eu terminei meu livro. Agora eu botei um ponto final”. Em dois mil e seis! Zélia brincava, ela dizia: “Da próxima vez que ele me disser ‘botei o ponto final’, eu vou lá, corro, tomo o livro e levo para editora e não deixo mais ele tocar”. Era uma coisa que dava muito prazer a ele. Sempre que estava em casa, de domingo a domingo, ele escrevia! Ou em Taperoá ou em Candeias – 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.

Ele foi uma pessoa completamente 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 o guiando: 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. Ainda assim ele não mudou a poesia dele, nem fez nenhuma “casadinha” com editora para publicá-la. E sabia, 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”. Precisou sustentar algumas afirmações fortes. Eu já o conheci nos últimos vinte anos da vida dele. Numa das viagens pelo sertão ele dizia – eu estava me lembrando disso hoje, por acaso, conversando com um amigo aqui do jornal: “Eu fui um jovem brabo. Hoje, na velhice... Mas eu fui um jovem brabo”. E eu acho que com a idade, de fato, você vai revendo suas coisas. Acho que é um homem de êxito. Que o Brasil vai se lembrar muito ainda dele. Estou doida para ler o último livro. Li trechos. De vez em quando, ele lia trechos. Tenho um pedaço em casa... Mas estou doida para ler esse livrão, com o qual ele tanto sonhou!



Transcrição da entrevista de Beta Suassuna Fernandes

Betacoeli Suassuna Fernandes é irmã de Ariano. (Foto: arquivo pessoal da autora.)

Meu nome é Beta Suassuna Fernandes, eu sou irmã de Ariano. Para falar dele, eu lhe adianto que algumas coisas você vai encontrar nesse livro que eu escrevi. Tem aí muitas historinhas acontecidas com ele.

Teve uma vez que ele cantou na feira, quando ainda era bem pequeno, tinha uns oito anos. Estava um ceguinho na feira cantando. Depois, alguém ali pegava o chapeuzinho do velho, recolhia o dinheiro e dava ao ceguinho. Aí, Ariano chegou e estavam uns meninos da rua fazendo isso. Só que ceguinho cantava, eles recolhiam o dinheiro e saíam na carreira. 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. 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 fazendo parte ali da história. 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. Aí tio Dantas foi, levou-o e disse: “Mana – Germana, minha irmã –, eu encontrei esse aqui ali na feira. Então, eu estou trazendo para vocês”. Mamãe disse que tudo bem, já que ele estava em casa. Mamãe não pesquisou nem perguntou. Tio Dantas também, muito discreto, não contou nada. Mas Ariano ficou morto: “Beta, estou enrascado!”. Essa é a história do princípio da vida dele como poeta. Porque eram versos que ele estava fazendo junto com o cego. 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 Colégio Americano Batista. Era o único colégio misto daqui de Recife. Ele no internato dele e eu no meu. Mas, toda tarde ele ia me visitar. Ele podia entrar lá, porque era criança e, além de tudo, irmão. Não precisava pedir licença nem nada para receber a visita. Ele levava um canivete e uma manga rosa para mim e descascava. Um dia ele trouxe um conto para me mostrar. E ele disse: “Leia isso”. Lindo, bem escrito. E 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 dele.

Um dia perguntaram a ele porque é que terminava todo mundo morrendo em tudo o que ele escrevia. Ele disse: “É porque eu não sei como terminar. Não sei o que fazer com tanta história. Aí eu mato tudo”. Ele tem sempre uma resposta engraçada. A primeira vez que ele deu uma entrevista, ainda numa rádio daqui: “Ariano, diga alguma coisa. Você está aí calado.” Aí ele disse: “Tira essa luz dos meus olhos”. Foi a única coisa que ele disse.

Está vendo esta dedicatória neste livro: Tobias ou Tobiba. Esses apelidos todinhos era ele que botava em mim. Nesse outro livro ele escreveu: “Com todo carinho do mundo. Um beijo bem grande, de Ariano.” Foi em dois mil e cinco.

Sobre como mamãe era com Ariano, com essas astúcias dele, eu lhe digo que minha mãe não envelheceu não. Ela aceitava os filhos do jeito que eles eram. E era coruja! Fernando, marido de Midô – Magda, outra irmã minha – disse: “Os preferidos de D. Ritinha somos eu e Alcides (seu tio-avô). Ariano é o último lugar”. Ficavam provocando mamãe. E ela só fazia uma careta, entortando a boca quando Fernando dizia isso. Ela só não foi como Nossa Senhora, que partiu para o céu com corpo e tudo. Mas, foi só um dia de doença, uma madrugada. E de noite naquele dia ela foi embora. Teve um infarto.

Ariano era uma pessoa 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. E uma coisa bonita nele, que eu achava, era a paixão por Zélia. Nunca vi uma coisa como aquela! A vida toda. E ela sempre ali com ele, também. Nunca deixou de ir com ele para nenhum lugar. Toda viagem que ele fazia, lá ia Zélia. Sempre. Até ele morrer.

Eu estive na casa dele uns poucos dias antes de ele morrer. É que a minha manicure tem uma neta cuja professora havia passado um dever de casa sobre Ariano. Então ela me pediu um livro dele emprestado para a neta ler. Eu, então, comprei um livro dele, que eu não me lembro mais qual foi – acho que foi *Fernando e Isaura* – e fui até a casa dele pedir para ele fazer uma dedicatória para ela. A letra ficou meio trêmula, rasiinha, mas era a mesma... Ariano Suassuna... A assinatura, tudo bem legível, mas... Eu acho que uns quatro ou cinco dias depois ele morreu.

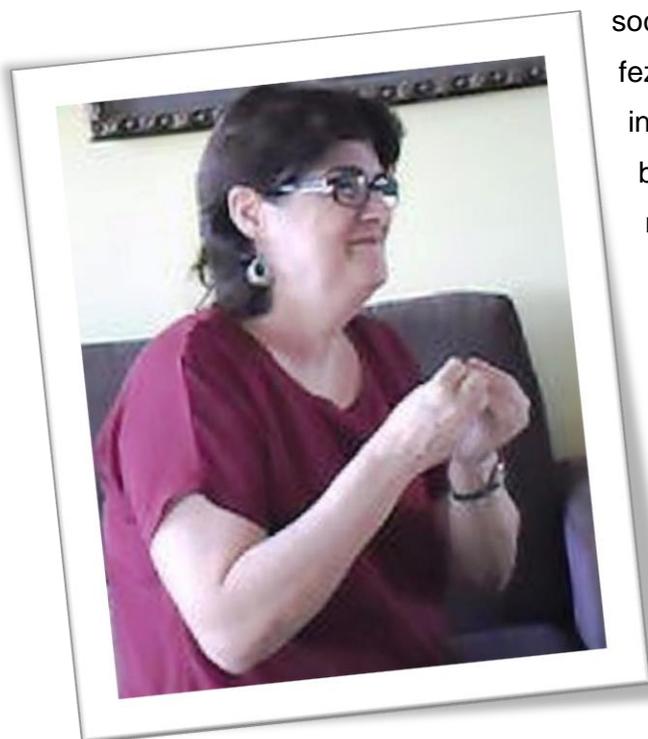
Mas ele conseguiu terminar o livro dele, que ele tanto queria. Agora estão vendo com a editora para publicar. O nome é ótimo: *O Jumento Sedutor*. E ele dizia: “Dantas disse que eu não termino porque eu sei que quando...”. Dantas me disse: “Ele está é com medo de morrer, tia! Ele não está terminando aquele livro porque sabe que quando terminar ele vai morrer”. Foi mesmo! Foi um pouco depois do aniversário de Zélia que ele morreu. Ela é de dezenove de julho e ele morreu no dia vinte e três de julho.

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”.

Transcrição da entrevista de Flávia Suassuna

Flávia Suassuna é escritora, professora e sobrinha de Ariano. (Foto: arquivo pessoal da autora.)



Meu nome é Flávia Suassuna. Eu sou sobrinha de Ariano. E vou começar falando sobre a obra dele. Eu acho que, principalmente no teatro, a obra de Ariano é uma das grandes obras do nosso modernismo. 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. Ele nasceu em mil novecentos e vinte sete e a gente vê que a partir de mil novecentos e 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 esta pergunta sobre ele: “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. Eu inclusive estou escrevendo um livro chamado *Recife* em que eu digo 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, por exemplo, um jeito de falar interiorano, que é do nosso pai, ou do nosso avô, ou da nossa mãe ou da nossa avó. Isso para a gente se compreender é uma coisa muito importante. Eu acho que a obra de Ariano faz exatamente isso, 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. 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. 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. E eu entendo porque eu nunca tinha sido apresentada. Porque eu entrei na escola em sessenta e

quatro e saí em setenta e nove da faculdade; então eu passei toda minha história dentro da “escola da ditadura”. 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 que faz exatamente a quebra dessa literatura toda chique. Coitado de Lima Barreto. Ele a vida inteira foi considerado um escritor que escrevia mal. Ele não escrevia mal, ele escrevia simples. Num momento em que Euclides da Cunha, Coelho Neto e Rui Barbosa escreviam e eram muito valorizados. É como se ele escrevesse certo na hora errada. Então eu acho que de duas formas Lima Barreto é, digamos assim, uma ponte para 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*, de Manuel Antônio de Almeida: 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”.

Imagine João Grilo: ele pega um gato, enfia nele um bocado de moeda e o vende à patroa dizendo que o gato “discomia” dinheiro. Isso é uma coisa errada, eticamente condenável... Não só com a patroa, mas com o gato. E aí vem também a função da literatura que Ariano está usando; porque a literatura não é um tipo de aconselhamento ético. Às vezes ele trabalha o não ético. Uma vez aconteceu uma coisa muito engraçada comigo: eu perguntei em uma prova para que servia a literatura. E um aluno meu – um menino que era um ótimo jogador de voleibol – disse assim: “Eu acho que os escritores levantam a bola para sociedade bater”. Eu achei isto ótimo! Tinha a ver com a história dele. Às vezes o escritor traz o não ético para a gente poder discutir, para poder trazer aquele assunto à tona na sociedade. João Grilo é um personagem muito divertido; a gente se identifica com ele. E 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. Então Ariano transpôs essa dupla para cá.

Existem os personagens pícaros burlescos e os quixotescos. Os burlescos são geralmente pessoas pobres que precisam burlar para poder sobreviver. E, às vezes, a gente compreende e se identifica com eles; sente até pena. Já os quixotescos são pessoas que têm uma dificuldade muito grande em saber qual é a distância entre a realidade e o sonho. Entre como ele gostaria que as coisas fossem e como as coisas na realidade são. E ele normalmente não é pobre, é da classe dominante. Dom Quixote, por exemplo, tentava espalhar a paz na Espanha; imagine você que maluquice! Ariano tem os personagens pícaros burlescos no teatro e no romance ele tem o personagem quixotesco. Quaderna – do *Romance da Pedra do Reino* – é um personagem quixotesco muito interessante e muito bem construído.

E tem outro elemento de Ariano que é também de outras pessoas do nosso modernismo. O grande serviço do modernismo no mundo inteiro foi questionar a tradição: olhar a tradição e destruí-la. Por exemplo, na pintura se destruiu a perspectiva, o realismo anatômico. Na literatura se destruiu a linearidade narrativa, destruiu-se aquela história da estrofe organizada com métrica e rima, a erudição linguística também foi quebrada. Na dança se questionou aqueles movimentos pré-estabelecidos que havia; a dança moderna é toda mais livre de movimentos. 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. E aí eles se voltaram a esse tema. Por exemplo, Mário de Andrade estuda muito o folclore, muito; Oswald de Andrade traz o erro para dentro da literatura; Manuel Bandeira traz a linguagem coloquial para dentro da literatura. Ariano Suassuna, então, começou a estudar o cordel. Porque há entre o universo erudito e o popular, aqui no Brasil, uma espécie de trânsito de temáticas e de linguagens. E Ariano é mestre nisso. Então ele, com seu teatro, fez exatamente isso. Ele pegou essa linguagem popular e trouxe para dentro da literatura; fez exatamente isso quando adaptou episódios do cordel, e os adaptou. Ele foi claro em relação a isso; ele dizia assim: “O *Auto da Compadecida* é a junção de três cordéis”; ele retirava o tema e adaptava ao teatro.

Resumindo o que eu disse, nós temos no nosso modernismo esse trânsito de linguagens e temáticas. Mário de Andrade estudou isso, mas de um jeito diferente de Ariano. Ariano estudou isso nas raízes nordestinas. Enquanto Mário de Andrade tomou como foco folclore indígena, Ariano voltou-se especificamente para aquilo que ele chamou de arte popular. O que é arte popular? É mais ou menos o que é o folclore; só que no folclore nós já não sabemos mais quem é o autor, enquanto na arte popular nós sabemos. Então, quem é Patativa do Assaré? Patativa do Assaré é uma pessoa que faz poesia. Veja, ele só estudou até o primeiro ano. Quer dizer, ele não conheceu a tradição literária europeia, não é? 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, quando a pessoa me perguntou por que todo mundo gosta de Ariano, é porque quem conhece a tradição europeia gosta de Ariano porque sabe o que ele está fazendo. E quem não conhece, gosta dessa parte popular que é trazida, na qual a pessoa se reconhece. E é por isto que as pessoas de todas as classes sociais se identificam com a obra de Ariano. Isso é uma coisa formidável! 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. Porque quengo? Por que ele tem cabeça, ele é uma pessoa que tem as ideias, como o João Grilo – o mais famoso deles. E tem o Chicó, que na verdade é o cara que é o auxiliar do quengo, mas ele não tem a inteligência do quengo de jeito nenhum. Lá no interior se chama o quengo e o bobo, o quengo e o besta – às vezes a palavra besta também é usada nesse sentido lá no interior. 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, n' *A Pena e a Lei* eu acho que são Benedito e Pedro, n' *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.

Uma vez eu vi uma pessoa perguntar a Ariano se ele aceitaria fazer parte de um júri para fazer julgamento de concurso 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. Eu não sei se as pessoas compreendiam. Alguns o tinham como um radical, mas ele não era uma pessoa radical, de jeito nenhum. Eu acho que as pessoas compreendiam Ariano de uma forma errada. Entendiam Ariano como se ele fosse muito elitista; ao contrário. Talvez devido ao conceito de arte dele ser muito restrito. Mas isso não significa que era erudita; tinha essa base popular. Eu gosto de ensinar Ariano aos meus alunos junto com Mário de Andrade. Apesar de eles estarem distantes do ponto de vista cronológico – porque Mário morreu em quarenta e cinco, ele viveu pouco. Mas Mário de Andrade compreendia o Brasil; é por isso que Macunaíma é um herói sem caráter nenhum. Ele compreendia que nós brasileiros não temos caráter e 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. Era isso que Mário entendia como sendo o Brasil. Imagine se uma pessoa vier da Europa e trazer um tamanquinho de madeira: você sabe que ela veio da Holanda. Mas se você for para Europa e quiser levar alguma coisa do Brasil, você vai ter que levar um milhão de coisas. Porque, se levar um gaúcho, não vai identificar o Brasil inteiro. Se levar um índio, também não. Se levar um negro, também não. Se levar um branco, também não. Se levar uma baiana, também não. Se levar um cangaceiro, também não. Quer dizer, você vai ter que levar esses bonequinhos todos. Era isso que Mário entendia que era o Brasil, era essa diversidade de elementos descombinados. Ariano pensava diferente. Ele achava que aqui no litoral, por causa dos meios de comunicação e coisas assim, a gente já se desvirtuou. E que a cultura brasileira é algo que está lá guardado no interior, no sertão. Ele pretendia que aqueles fossem os reais valores brasileiros. Como, por exemplo, 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. O sertão é de uma sobriedade enorme. E Ariano incorporou isso do ponto de vista existencial. Ele 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. Eles eram um casal muito unido, um casal muito harmonioso. Uma coisa linda! 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. Ariano fazia graça com questões religiosas, mas ele era muito aflito nessas questões sociais, ele era horrivelmente agoniado com isso. No final da vida, por exemplo, nessas aulas-espetáculo, ele pedia para ir à cozinha do hotel onde estivesse hospedado e o dinheiro que ele tivesse na mão ele dividia entre os funcionários do lugar. O que ele tivesse na mão ele dava. Eu tenho um amigo chamado Samaroni. Não sei se você chegou a conhecê-lo ou se alguém já lhe falou nele? Ele é jornalista e acompanhou tio Ariano nessas aulas-espetáculo. E ele disse: “Eu achava incrível como ele fazia isso e como as pessoas não ficavam chateadas; 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”. Veja que coisa impressionante, como ele sabia... As pessoas gostavam. Talvez esse dinheiro fosse uma coisa boa para elas: um dinheiro extra, com o qual eles não estavam contando. Samaroni me disse assim: “Eu ficava impressionado como eles se entendiam tão bem naquele momento, que era um momento de tensão social”. Mas Ariano resolvia muito bem isso. Até porque eu acho que ele compreendia o universo popular, o universo do povo. Apesar das grandes distâncias que a gente tem aqui no Brasil. E eu acho que foi exatamente essa compreensão que resultou na obra dele. Porque é uma obra muito bem acabada. Muito afinada com o povo e com as coisas do povo. E isso é impressionante porque aqui no Brasil a gente vive em universos em camadas, parece a Índia. A gente ri da Índia, mas temos muitas escolas no Brasil onde só tem branco... Quando você conhece uma pessoa daqui do Recife, por exemplo, e descobre que ela é prima do seu vizinho. Aí você diz: puxa, o mundo é pequeno! O Recife não é pequeno; o Recife tem mais de um milhão e meio de habitantes. Mas a classe dominante é muito pequena. É todo mundo parente e amigo e vizinho. Mas é engraçado como Ariano transitava de um modo diferente. E eu acho que isso se devia a ele ter estudado muito, com o coração e a alma, os universos todos daqui do Brasil. Não foi uma coisa só na cabeça, sabe. 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 especial. Ele citava que havia ficado encantado com os cantadores. Eles eram 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, outra era na quarta, outra era na quinta-feira. Eram essas pessoas que faziam, digamos assim, a comunicação entre as cidades. Porque não existia telefone, não existia rádio, nada.

Eu me lembro como ele falava. 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”. Eu acho que a gente tem missões. Eu sou escritora, como Ariano. Às vezes as pessoas perguntam por que é que eu sou escritora? Se tem a ver com Ariano? Não, acho que não tem muito a ver com Ariano, porque ele tem trinta sobrinhos e só eu gosto de literatura. Eu acho que

ele me auxiliou muito nas leituras. De vez em quando ele me dava um livro. E geralmente ele acertava, porque ele me deu *As Minas do Rei Salomão* quando eu tinha doze anos; eu adorei. E ele foi “crescendo” os livros à medida que eu crescia. Menina, como eu amei. Então, quando o professor da Universidade falava dos livros, eu já tinha lido. Eu gostei muito, ele me orientou muito bem. Mas, na verdade, eu sou escritora porque eu morro de medo da parábola dos talentos. A parábola dos talentos fala das missões: um senhor viajou e deixou seus talentos, que era umas moedas antigamente, para três cegos; depois veio cobrar. Eu tenho tanto medo dessa história da bíblia, que eu sou escritora. Ninguém lê. Eu tenho um blog. Depois eu peguei as coisas do blog e publiquei em livro, para quem não lê no computador. Mas pouquíssima gente lê. Mas eu vou poder dizer, quando chegar lá em cima, que eu escrevi, que eu desenvolvi o talento que me foi dado. 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 de retalhos que ele entendia: são os elementos ibéricos que se refletem aqui no universo popular; e são esses elementos com os quais ele trabalha.

O conceito de Ariano do que significava belo, como eu já falei, era muito restrito. Ele gostava de algumas coisas estrangeiras. Por exemplo, ele dizia assim: “Eu gosto de Melville – escritor americano que escreveu *Moby Dick* –, eu gosto de Shakespeare...”. Ele gostava de muitas coisas estrangeiras, inclusive americanas. O que ele não gostava mesmo 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”. Aí ele citava algumas coisas de Shakespeare, como, por exemplo, na hora que Romeu diz assim: “Eu queria ser uma mosca para estar junto...”. Aí ele dizia: “Veja, isso é muito mau gosto”. E ele continuava: “Mas eu nunca vi um bom escritor e um bom artista trabalhar com o gosto médio”. Aí ele ficava louco de raiva. Ele dizia: “Esse gosto médio global, na verdade, significa o apagamento das questões locais”. Como se fosse uma unificação do gosto. E ele dizia que isso não era possível. Toda obra de arte que vale a pena a gente ler, ver, ela tem um ponto do local muito forte. A obra dele tem isso, esse elemento local valorizado. Veja, não se pode comparar Graciliano Ramos com tio Ariano, de jeito nenhum. Graciliano Ramos, em sua obra, trabalhou e denunciou as questões políticas e sociais, que são específicas do Nordeste: a seca, o patriarcalismo, os retirantes da seca, as questões agrárias nordestinas. São questões duras. Ariano não deixou de falar de nada disso, mas ele trouxe certa leveza por conta do riso. Por exemplo, as questões sociais estão presentes no *Auto da Compadecida*, dá para você ver nos personagens: eles são pobres, eles são injustiçados. Mas tem um momento em que Ariano coloca a vida após a morte. Essas questões são universais. Então ele é como João Guimarães Rosa, aqui no Brasil. Ele está junto de um escritor que transfigura o Nordeste e que faz do Nordeste uma espécie de metonímia. É assim: é um pedacinho do mundo que na verdade simboliza o mundo. Como ele era muito católico, ele deu 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 outro escritor que dê esse salto espiritualista e humanístico. Apesar do texto ser tão ambientado no Nordeste. Eu não sei como Ariano consegue ser, ao mesmo tempo, tão regional e tão universal. Ele dizia assim: “Um grande escritor tem essa marca local, ele não perde essa marca local”. E ele tinha 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 conseguia se comunicar com as pessoas dos mais diversos meios e todas o entendiam. Nas aulas-espetáculo a gente via bem 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 eu acho que o riso acontecia não só porque ele estava contando uma história engraçada, mas também porque as pessoas ficavam felizes por estarem compreendendo o que ele estava dizendo. Era incrível como ele conseguia passar o recado dele. Ele falava sempre sobre cultura, que não é uma coisa simples. Basta ver que até hoje não se consegue ter um conceito de cultura que sirva para todas as questões. 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. Sobre a defesa, por exemplo, do gosto dele, que era muito complexo. Na verdade, eu acho que, apesar dele ter sido muito incompreendido, ele foi se tornando uma unanimidade. Quando ele era jovem, ele não era assim não; ele brigava com as pessoas, ele esmurrava as pessoas... 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!

Você me perguntou se com as aulas-espetáculo ele conseguia despertar nas pessoas um interesse maior pela cultura. Uma vez eu disse uma coisa que as pessoas acharam graça. Eu acho que Ariano no final da vida dele se tornou como um padre, eu vou lhe 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 disse. 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. Era 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, por exemplo, as pessoas voltam a consumir música de péssima qualidade. Eu fiquei impressionada! Recentemente eu fui ao casamento de uma sobrinha que tinha a temática armorial. Então, a ambientação era mais ou menos armorial. Mas havia um tipo de uma casa de ferro onde estava tocando uma música que não tinha nada a ver com a música armorial. E eu fiquei impressionada como todas as minhas

sobrinhas e todas as mulheres e namoradas dos meus sobrinhos sabiam a música de cor. Elas dançavam enquanto cantavam as músicas. Era uma sobrinha que tinha pretendido fazer um casamento armorial. Em toda festa acontece isso. Pode até começar com música clássica, música erudita, mas ela vai descendo e termina em Pablo. Veja, todo mundo achava certo o que Ariano falava, mas não é isso que a gente consome, não é cultura. E é uma das minhas grandes tristezas atuais: a gente pegou o equivalente a uma população da França e tirou da classe D para classe C, mas só em questão de consumo e não em questão de acesso a cultura e à discussão sobre essas questões. Porque para se ter acesso a cultura, para você consumir cultura, você tem que entender pelos menos alguma coisa, ter condições de escolha. E entender que isso é uma discussão. E que isso são questões que a gente tem que discutir, que a gente tem que se posicionar, que a gente tem que escolher qual é o lado certo para nós mesmos. Porque o lado certo para Ariano é um, o lado certo para Mário é outro, o lado certo para outra pessoa é outro. Não é? Agora, como diz Lacan, o que a gente tem que entender é que a gente escreve com os nossos sintomas. Então, é claro que Ariano tinha os sintomas dele, não é verdade? Ele trabalhou o mundo e o jeito como ele via as coisas. Agora, esse mundo que está surgindo, ele é um mundo que está surgindo sem literatura. Eu sou testemunha de que, por exemplo, a gente tem essa medição do ENEM agora aqui no Brasil e o ENEM afastou a literatura. O estudo da literatura, o porquê da literatura, tudo isso eu acho que acabou. Recentemente eu vi uma professora de Berkeley, nos Estados Unidos, falar sobre a falta que faz o ensino das humanas. Na verdade, o que são as humanas? São as matéria a partir das quais você consegue achar as brechas do diálogo. E sem elas a sociedade fica partida, como a nossa está. Eu escrevi recentemente um ponto de vista em que eu disse assim: “Quem é de esquerda só lê o que a esquerda diz e quem é de direita só lê o que a direita diz”. É exatamente a falta da literatura que faz com que essas coisas bipartidas não encontrem nenhum canal possível de comunicação. Então a literatura tem os seus porquês. É uma coisa em que você escuta o outro. Durante uma semana, quinze dias, você escuta o que o outro tem a dizer. Na verdade a gente está fazendo uma sociedade sem escuta. 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 ficava. E isso era muito importante. Ele defendia o ponto de vista dele de uma maneira que as pessoas compreendiam o que ele estava dizendo, o que ele estava fazendo ali. Foi um projeto importante. E não podia ter sido diferente se ele era de Ariano.

Uma vez eu estava num bar com amigos, aí alguém disse assim: “Quando ele era secretário da cultura ele defendia o que ele achava que era cultura”. A pessoa estava achando isso ruim. Aí outra pessoa disse respondeu: “Bom, se ele não fosse assim ele não seria Ariano. E quem o convidou sabia”. Veja como ele foi coerente. Ele era uma pessoa muito simpática. Trazendo você pelo riso ele conseguia falar de coisas que a maioria das pessoas ali nunca tinham pensado, não estavam interessadas ou não tinham tido oportunidade. Então é incrível como ele conseguia a brecha, como a professora de Berkeley falou, de entrar em um ambiente, numa sociedade que não estava interessada naquilo. Mas como ele conseguia! Ele já estava muito

fragilizado no final. Ele fez um esforço de continuar porque eu acho que aquilo era importante para ele. Era como ele dizia: era uma missão dele, e ele ia até o fim. A missão... Era incrível. Eu queria muito que Dantas conseguisse retomar esse projeto. Vamos ver se ele consegue. Não sei se ele tem a pretensão. Eu tinha entendido que ele tinha uma proposta de continuar isso. Foi um universo muito grande de pessoas que teve a oportunidade de ver um espetáculo que sequer imaginavam que pudesse existir. Em cidadezinhas pequenininhas do interior. Era uma coisa assim móvel, meio circo. Como ele disse: “Eu sempre quis ser dono de um circo”; eu acho que resgatando aquela história da infância. Mas veja como os espetáculos eram plásticos: ele conseguiu fazer em quadras de futebol, no meio da rua – porque realmente não existia nem lugar para fazer uma coisa daquelas nas cidadezinhas. 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.

Sobre essa questão dele, quando se aproxima do cinema e da televisão, ao contrário do que as pessoas pensam, eu não acho que ele se rendeu. Ao contrário. Porque os contatos iniciais dele com a Rede Globo, por exemplo, eram contatos em que diziam o seguinte: a gente faz a sua peça, mas a gente precisa vender música americana. Aí ele dizia assim: “Eu não quero não. De jeito nenhum”. Enquanto era para ser com música americana e com a roupa não sei como, ele nunca cedeu. O que eu acho impressionante é como ele foi duro nesse sentido. E aí, o que é que aconteceu? Foi a Rede Globo na verdade, digamos assim, que se rendeu. Porque os cenários foram feitos dentro da plástica do armorial, as músicas foram feitas por Zoca Madureira... Então eu acho que não houve nenhuma perda da essência do projeto de Ariano na hora das adaptações; de jeito nenhum. E mesmo quando no cinema, a primeira adaptação – aquela de George Jonas – já foi assim. Por exemplo, as roupas de Nossa Senhora foram feitas por Brennand. Eram lindas as roupas! Veja, o Jonas ele era uma pessoa que tinha uma ligação com o expressionismo alemão. Então, ele não conseguiu apreender naquele filme toda a rapidez da peça de Ariano. 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. Mas, desde a primeira versão para o cinema, Ariano achava que a peça podia ser filmada, desde que fosse mantido o que ele pensava do ponto de vista plástico e auditivo. Na verdade eu acho que as grandes emissoras de televisão daqui do Brasil se renderam à ideia de Ariano. Por fim, eu acho que a cereja do bolo foi o filme de Guel Arraes. O filme de Arraes faz uma coisa engraçada: ele faz o *Auto da Compadecida*, mas com a junção de três peças de Ariano: *A Pena e a Lei*, *O Santo e a Porca* e o *Auto da Compadecida*. Ficou muito interessante. O cenário, o vestuário, tudo ficou de uma forma muito bem acabada. E antes dessa adaptação, já tinham sido filmadas *Uma Mulher Vestida de Sol* e a *Farsa da Boa Preguiça*, que também foram assim. A farsa teve um cenário bem típico. Era uma praça de interior. Eu não acho, de maneira nenhuma, que ele se rendeu, ao contrário. E a outra coisa que eu acho linda de Ariano é, por exemplo, o que ocorreu com a minissérie d’*A Pedra do*

Reino: ali não existiu a pureza plástica do que Ariano dizia, não existiu a pureza plástica do cenário do que Ariano dizia, mas eu acho que ele acatou alguns elementos criativos do próprio diretor. É lógico, não tinha que ser tudo como Ariano queria. 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 difere muito. Eu fico impressionada como Ariano respeitou alguns elementos que vieram pelo diretor, e que são a leitura dele do que Ariano disse. No final ele disse assim: “Eu gostei muito do resultado”. Eu, olhando daqui, pensei: meu Deus do Céu, tem umas coisas muito parecidas com *Hoje é Dia de Maria*, 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. Acho que há um jeito de multiplicar. Era essa a compreensão que Ariano tinha, que na verdade era muito democrática. Ele era uma figura fabulosa.

Com relação às adaptações da obra de Ariano, eu gosto muito dessa história do teatro, da adaptação de teatro, porque as falas ficam resguardadas no texto. É engraçado como é mais difícil talvez a adaptação na prosa. O romance, por exemplo, para adaptar para o cinema, eu acho que é mais difícil. O risco de errar talvez seja maior. Exatamente porque tem o narrador, que é um elemento muito importante no romance, na novela, e no conto. E a gente vê que o narrador ajuda a gente a ir compreendendo o cenário, o ambiente, o tempo, as personagens. É diferente do teatro, porque no teatro as falas estão lá guardadas. Eu gosto muito de literatura, a literatura está ali no teatro. 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. Porque, tem esses elementos religiosos muito fortes de Ariano – porque ele tinha uma fé muito aflita. Ele se perguntava muito sobre a esperança. Eu tenho um amigo que diz uma coisa que aperreava tio Ariano. Ele diz assim: “Ou Deus não é onipotente, ou não é onipresente, ou não é onisciente. Não é possível, tem alguma coisa errada. Ou ele não está vendo ou ele não é poderoso para resolver”. E na verdade são as nossas ações, que não têm nada a ver com a ação de Deus. Eu acho que Ariano, na hora que se colocava no lugar de Deus para poder fazer aquele personagem que dialoga com os homens, era 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 ele. Eu acho bonito. É uma equação muito

difícil você botar religião junto com questão social, junto com questão regional... E a gente ainda ri e chora de tudo isso. Ariano disse, no prefácio de *Fernando e Isaura*, uma coisa que eu acho muito bonita. Ele disse: “Eu sou uma pessoa meio perdida no tempo, porque eu dou valor a coisas que ninguém dá mais”. É incrível como ele martela naquela questão a vida inteira. 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.

É como você falou. Foi um trabalho interessante porque, como um secretário de governo, ele ali estava representando o poder público promovendo cultura diretamente. Ele estava criando e executando a política cultural. Como deveria ser sempre. Porque não é só o governo dar um incentivo para que as atividades culturais ocorram. Desta forma não tem uma linha, não tem uma coerência. É isso que o rapaz da mesa do bar disse: “Aí não seria Ariano”. Porque ele era daquele jeito. Não era só uma postura cultural não, era existencial. E ele sabia o que ele queria levar para as pessoas, para que elas pelo menos tivessem uma oportunidade de conhecer. Ele dizia isso de uma forma bem engraçada. Era assim: “Se você só der banana a macaco, o macaco só come banana. Mas eu tenho certeza que se você der um bolinho de carne, ele vai gostar”. Ele dizia: “É preciso oferecer a diversidade de qualidade, até para a pessoa compreender que há outras coisas”. O problema é que as pessoas não têm o filtro. Por isto acham que todo lazer é cultura. E isto não é verdade. Esta é uma visão “moderna” de cultura, que entende que tudo é cultura. Mas eu não concordo com isto. Porque eu acho que quando tudo é cultura, nada é cultura.

A gente sabe que não existe apenas um conceito de cultura. Existem vários. Porém nenhum é completo e objetivo o suficiente. Então, embaixo do guarda-chuva da cultura cabe muita coisa, de acordo com o interesse de quem a está promovendo. Eu acho que daí vem essa questão da globalização do gosto médio, do fato de você não dar oportunidade às pessoas de conhecerem a diversidade. Mesmo nas escolas não é oferecido às crianças, desde sempre, várias opções deste cardápio da cultura para que elas possam, ao menos, conhecer e se interessar. Eu acho que isso também faz parte dessa massificação de que Ariano falava. E ele criticava demais isso. Eu, como professora de literatura que a vida inteira fui, acho um horror tirar a literatura da exigência curricular. Porque eu acho que a aula de literatura oferece um mapa. Você não precisa fazer a viagem. Você faz se você quiser, você escolhe. O mapa está lá, ele apresenta os caminhos. Mas sem o oferecimento desse mapa, a criança fica sem compreender quão plural é esse guarda-chuva. Eu acho que a gente está fazendo uma cultura em que as pessoas estão falsamente ocupadas. Por exemplo, se você está esperando no dentista, você vê: as pessoas estão mexendo no celular. Então as pessoas nunca estão desocupadas. Eu acho que um certo ócio é necessário para a criatividade. Para pensar, para escolher, para ruminar; você dá um tempo para ficar ruminando mesmo o que você recebeu. É incrível como todo mundo se esquece de tudo. Eu fico impressionada como as coisas estão mudando rapidamente. E eu acho que, rapidamente, elas estão descartando a arte e a cultura verdadeira. Fica mais fácil educar sem.

Esse trabalho que Ariano fez, propagando cultura com as aulas-espetáculos, também refletiu um pouco na obra dele, em termos de maior busca. Ajudou principalmente a quem gostou. Por exemplo, vários alunos meus faziam parte de grupos de teatro que interpretavam as obras de Ariano. Eu acho que ficou mais fácil, por exemplo, pensar em fazer uma peça de Ariano na escola. Isso era uma coisa mais aceitável em todos os níveis da ideia. A escola aceitava, a criança gostava, o pai também gostava... Então eu creio que ajudou, de maneira geral, a uma ampliação do consumo da obra de Ariano. Porém, sem interferir na qualidade. E isso ocorria porque a aula-espetáculo ajudava a entender o porquê daquilo; a conhecer a postura de Ariano e daí entender melhor a obra. Entender porque ele tinha escrito aquilo. Como se fosse uma justificaria. 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. E, independentemente de buscarem mais ou não os seus livros, as pessoas eram capazes de defender e explicar o que ele dizia. Porque as duas coisas aconteciam depois das palestras dele. 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. É aquela história do prefácio: “o prefácio d’A Pedra do Reino foi escrito por Raquel de Queiroz”. Então você lê o prefácio e às vezes ele lhe oferece chaves interpretativas daquela obra. Alguém leu e está me ajudando a adentrar aquilo. Porque começar a ler um livro é uma coisa muito custosa. Não digo um livro de vampiro, que é muito simples nas suas estruturas; inclusive você conhece as estruturas. É exatamente essa a grande diferença. Um filme de terror, um livro de terror, um livro de vampiro, eles têm essas histórias assim: bate uma porta, passa um morcego... Você lê um livro de quatrocentas páginas em cinco dias! É fácil ler esses livros, porque eles têm uma estrutura pré-estabelecida a que você se acostuma. Você deve reconhecer isso. É como assistir a 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 durante o filme, 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 clássico, cada uma 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. É nesse sentido que eu acho que a aula-espetáculo dava chaves de compreensão da obra de Ariano. 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. Afirmar que o fato de todo mundo fazer daquela forma 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.

Eu queria dizer só mais uma coisa. Quando Ariano faleceu eu escrevi uma crônica chamada *O Último Encontro*, onde eu contei a última vez que eu tinha estado com ele. Eu falei como ele foi importante na minha formação. E não é só na minha, mas na formação de uma quantidade enorme de alunos. Ele foi um professor muito marcante, apesar da matéria dele ser uma matéria meio sem importância. Era, às vezes, eletiva nos cursos de arquitetura, design... Eu nunca fui aluna de Ariano. É engraçado... Porque ele ensinava à tarde; ele só tinha vinte horas na universidade. Ele ensinava à tarde e eu estudava de manhã. Mas era impressionante a quantidade de gente que ia para a aula de Ariano. Acho que 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 pessoas sentavam no chão. Recentemente eu me lembrei dele, enquanto eu estava preparando uma aula sobre artes plásticas. Eu estava querendo falar do modernismo aqui no Brasil, aí eu buscava no Google “Anita Malfatti obras”, vinham não seis quantas mil e aí eu pegava e colocava no meu slide. Então eu pensei: “Meu Deus, tio Ariano levava um carro de mão de livros”. Ele abria o livro e mostrava, e ficava preocupado de 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 impressionante como ele conseguia, apesar de todas essas dificuldades. Ele tinha muitos livros e era incrível como ele conhecia aqueles livros. Eu acho que 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. Meu pai também era um homem muito inteligente – o irmão dele –, mas era uma inteligência mais para as ciências e não para as humanas. Impressionante como Ariano tinha para as humanas. Ele era um bom professor de filosofia, de estética também. Inclusive ele tem um livro *Iniciação a Estética*, que é muito interessante. É nesse sentido de como ele foi profícuo, no sentido pedagógico, e como ele foi estudioso. Apenas dizer uma última palavra de admiração. E, apesar disso tudo, pela simplicidade dele. 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 maravilhosa..

A última obra dele, que ainda está em negociação com editores, parece que aponta isso. Ele faz um apanhado do que significa a cultura brasileira. Vamos ver... Vamos ver se a gente consegue continuar, digamos assim, esse trabalho. Carlos Newton está fazendo um caminho bonito. Eu acho que ele foi a pessoa que mais foi aluna de Ariano. Ele foi aluno de Ariano quando estudou arquitetura e em outros cursos depois; 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 foi para o hospital na segunda-feira seguinte, já praticamente morto. Sentiu uma dor de cabeça e... 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 e ele, e acho que ele soube desenvolver muito bem. Acho que isso foi uma espécie de presente.

Eu acho que era isso.

Transcrição da entrevista de Romero de Andrade Lima

Romero de Andrade Lima é artista plástico, diretor teatral e sobrinho de Ariano. (Foto: arquivo pessoal da autora.)

Bem, minha história com tio Ariano começou quando eu frequentava a casa dele ainda criança. Porque eu ia para brincar com os primos. E ele tinha um filho da minha idade, que foi meu amigo durante a vida inteira. Estudamos juntos na medicina. Ele prosseguiu e eu parei; passei a estudar sozinho medicina. Mas, quando criança, eu me lembro que do que eu estudava na escola, eu já tinha um interesse – já me fascinava – o universo da Idade Média, por um gosto particular. As produções, principalmente os objetos, os castelos do que eram Espanha e Portugal, do mundo Ibérico. E eu me lembro que eu sentia identidade, quando eu comecei a ir à casa dele 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 ganhava ou comprava. A maioria era presente de amigos que faziam parte daquele gosto, que era o gosto por uma estética que todo mundo já conhecia como 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, da pintura em couro, a cerâmica de Brennand... Então, aquele universo me fascinou imediatamente, porque eu já tinha descoberto o gosto particular, ainda no ginásio, estudando história no colégio. 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. Eu ia para os ensaios, mas não participava. Eu me lembro que eu mostrava a ele desenhos que eu fazia, que já tinham influências das conversas que eu tinha com ele, ele queria que eu participasse do Movimento. Assim como tinha gente que era de duas

gerações depois de mim. Porque tinha a geração dele, que é a de Samico e a de Brennand. Depois tinha a intermediária, que era a de Zoca (Antônio Madureira) e de Toinho (Antônio Nóbrega) e outras pessoas um pouco mais velhas que eu. E ele me chamava participar, para formar o que seria essa terceira geração já presente. E eu, por pudor, não participei.

Naquela época, como eu tinha treze, catorze anos, não conseguia ainda enfrentar essa ideia de me tornar artista. Porque existia uma pressão interior natural minha e a

pressão de uma vida de classe média, que se assusta com a



possibilidade de você escolher o caminho da arte. Eu, particularmente, fico muito feliz porque eu consegui esse intuito muito difícil de me sustentar como artista plástico. A cada crise grande que o país passava – e passa – eu ficava com medo de ter que me tornar um profissional com emprego, como muitos artistas legitimamente optaram por fazer. Tio Ariano mesmo, ele me contava que desde cedo ele sabia que para ser escritor precisaria ter outra profissão – ele escolheu ser professor –, porque ele queria ter liberdade absoluta sobre o que escreveria. E, muitas vezes, o escritor fica um pouco preso ao que o editor quer, ao que uma tendência dos leitores dita naquele momento. E ele conseguiu nesse sentido. Já para mim, eu tinha menos medo, porque eu acho que artes plásticas são uma forma de arte onde você se comunica muito facilmente com o “freguês” que vai comprar aquele peixe. E eu tinha a certeza que até hoje tenho, que você se adapta às tendências, mas tudo dentro de um gosto muito específico, sem sair e sem violentar o gosto básico que é a expressão que cada artista plástico tem igualmente. Eu me lembro que no começo a influência dele para o que eu queria pintar foi fundamental. Porque eu tinha um gosto espontâneo por aquele universo com que eu me identifiquei: com Samico, com Brennan... Mas, o que eu gostava muito de conversar com tio Ariano é que ele tinha uma grande capacidade de teorizar sobre os assuntos. E ele organizava, na cabeça de quem o ouvia, coisas que a pessoa sentia, mas sentia de forma desorganizada. Era um mérito, exatamente, do grande professor. Ele pegava os vários temas que você, por sensibilidade ou por informação, tinha adquirido e organizava de modo a que aquilo formasse um conceito dentro da sua cabeça e você pudesse dar um passo a mais na direção do que você buscava.

A conversa com ele era muito boa. Agora, já bem mais velho, eu me lembro muito das conversas que eu tinha com ele quando eu era criança. 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... Que eu me dediquei não, que eu ousei solicitar dele a dedicação que ele respondeu e que foram fundamentais para a minha formação. Porque fica vivo na memória, como se na verdade eu continuasse trabalhando. E quando ele morreu, eu me lembro assim, nitidamente, que uma prima minha que é médica, da mesma idade que eu e da mesma idade que Juca (filho mais velho de Ariano), ela me preveniu que estavam chegando as últimas horas de vida dele aqui na Terra. E aí eu fiz uma opção muito racional; racional no mundo da emoção. Sobre eu enfrentar a aceitação da morte como um corte naquela trajetória que a gente vinha tendo de artistas amigos – ainda que com trinta anos exatos de diferença, mas, principalmente a partir dos cinquenta, cinquenta e oito como eu tenho, esse choque de idades fica diluído. Era exatamente uma época em que a gente estava se falando muito, eu estava fazendo muitas filmagens dele para fazer pequenos vídeos para postar na internet e estava sendo muito bom. E foi quando veio a surpresa de que ele havia passado mal, que uma veiazinha tinha estourado dentro da cabeça e que não tinha mais solução. Então, de minha parte, eu fiz a opção de que, no mundo da arte você pode se dar o direito de se relacionar

com um artista amigo *ad infinitum*, independente de ele estar vivo nesse sentido físico ou não. E para mim foi muito bom, porque eu estava exatamente trabalhando nessa aula-espetáculo que depois eu fiz, e que chamei de *O Trovador Cariri*. Porque tinha um famoso diretor (de cinema) da Geórgia, chamado Sergei Parajanov, que fez lá o mesmo que tio Ariano fez aqui com o Movimento Armorial. Ele deu outro nome, claro, mas era um diretor armorial. Aquela região da antiga União Soviética tem muita influência da cultura oriental. Então, do mesmo jeito que tio Ariano buscava as raízes indígenas e negras para celebrar, e não para camuflar, ele valorizava aquela influência. E ele foi muito perseguido pelo governo socialista, 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. Mas, como existia uma mentalidade unificadora que tendia para o fascismo, não era uma unificação saudável e voluntária, era uma coisa de impedir que as diferenças surgissem, o que é um absurdo em termos de cultura. Tudo o que um bem cultural quer é se manifestar livremente para se caracterizar como um bem cultural individual, que não se separa do todo. Mas esse prazer é “imatável”. Você não tira isso de uma cultura; pode demorar o tempo que for, ele termina brotando. E aí a gente foi ver esse filme – era muito bonito – chamado *O Trovador Kerib*. Era uma história, inclusive, que parecia muito com folheto de cordel. Todos nós, que fomos, ficamos impressionados. Porque era um filme feito na Rússia – na União Soviética, na Geórgia –, completamente dentro do que se consideraria o espírito armorial. A forma, o conteúdo, tudo combinava. E aí, quarenta anos depois, eu resolvi fazer uma série de pequenos filmes com tio Ariano: depoimentos dele e também como personagem. E chamei a essa série de estudos *O Trovador Cariri*, porque Cariri é o nome do Sertão a que ele pertence, que tem a ver com a tribo dos Cariris. Então, ainda celebra os indígenas que fizeram todas aquelas gravuras nas paredes de pedra do Sertão e também as incisões mesmo. E ele gostou muito desse nome. Então eu disse: “Eu vou fazer uma aula contando como você fez os poemas, porque isto está escrito”. Porque Dante Alighieri fez um livro chamado *A Vida Nova*, em mil e trezentos e poucos, onde ele conta a experiência dele. Esse livro é muito engraçado, porque parece que você está ouvindo o depoimento de alguém vivo hoje, contando sua experiência poética e artística. E, no caso dele, era uma experiência um pouco fracassada porque ele se teve uma paixão por uma Beatriz que ele nunca conseguiu realizar. Inclusive porque ela era casada e morreu muito mocinha. E é uma história muito triste para ele, mas que o tornou o maior poeta da Itália. E tio Ariano teve a sorte de casar com tia Zélia. E também esse amor, segundo ele próprio narra, teve sua marca. 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 era cinzento, espinhoso, áspero, amolado. Todos os sentimentos duros que o sertão traz. Na verdade o sertão tem toda a suavidade que a Zona da Mata tem, mas não claramente aos olhos. 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, da beleza e da mansidão. E é 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. Ele tem um poema muito bonito sobre Recife.

Eu vivo de pintura. Então eu pinto diariamente, como um operário; foi uma escolha que eu fiz. Porque, eu pensei: bem, para eu ser aceito dentro da família como artista plástico eu vou trabalhar como a classe média trabalha. Começo às oito da manhã e só termino às seis da noite. E eu comecei a trabalhar assim desde cedo. Como minha família é muito grande, eu vendia para os primos, vendia para os tios, e daí fui criando uma clientela que se expandiu dentro da própria cidade, e estou nisso há – eu comecei com vinte e três – já trinta e cinco anos. Muito dificilmente, porque não é uma coisa regular; varia. Mas, assim mesmo... É muito difícil, porque não é uma coisa regular. Mas é assim mesmo. E eu faço esses filmezinhos porque eu gosto muito de filmar. Sempre quis fazer cinema, mas também não aceito a ideia de você passar anos esperando um patrocínio. Eu gosto da ideia – principalmente agora que você tem essas câmeras mais simples de usar – de você postar no You Tube para divulgar o que você fez. Então eu faço uns videozinhos e boto lá numa página do Facebook que se chama Olíndia Filmes – botando um “i”, para lembrar a Índia, para falar da Índia. E aí eu faço uns filmes com tio Ariano. E essa série que eu estou fazendo – chamada *O Trovador Cariri* – está lá, com algumas entrevistas dele.

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, onde ele 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, mas era principalmente para valorizar o teatro espanhol – clássico e o popular, que estava nascendo. Porque Lorca também foi um armorial. Ele pegava toadas 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. É aí, exatamente, que 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 dezoito, vinte 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. Eu trabalhei com ele na Secretaria. E foi muito boa a experiência porque ele começou fornecendo para a gente uma peça que ele fez, uma adaptação. Ele, muitos anos antes, tinha encontrado um folheto de cordel, para o qual depois apareceram várias possibilidades de autoria, mas nenhuma absolutamente segura. Porque o que

acontecendo com o folheto era o seguinte: quando o autor do folheto morria e a família vendia os direitos para outro autor, muitas vezes esse novo autor assinava como se o tivesse criado. Mas era uma lei lá dos direitos autorais deles, que é diferente do que a gente tem nas leis de direitos autorais em outra forma. Você nunca perderá o direito. Se você cria um poema, ainda que ele seja vendido durante séculos, sempre trará sua assinatura. Mas no folheto de cordel não era assim. E aí ele ganhou esse folheto, ou comprou – não me lembro –, e não tinha assinatura. E acabou se pensando que era o famoso João Martins de Athayde, que é o mais famoso dos folhetistas clássicos. Então, em alguns pedaços ele fez adaptações, incluiu versos de Lorca também numa parte, acho que para celebrar esse parentesco de gosto que ele tinha com Lorca. Foi linda a peça. A trupe viajou apresentando em várias partes do Brasil e foi extremamente bem aceita. E as músicas eram todas músicas também de tradição oral, nordestinas ou de outras terras, mas que todas tinham esse mesmo sentimento do Movimento Armorial: de celebrar as várias raças que se juntam para gerar qualquer cultura e os vários pontos de uma cultura onde essas raças estão. Porque você vai ter Capiba, por exemplo: ele pegava temas também da tradição oral, que não têm mais autoria, e compunha peças eruditas. Tio Ariano falava muito nisso, que Capiba é muito conhecido pelos frevos, mas Capiba é um compositor erudito. E Zoca nem se fala. Tio Ariano pegou inúmeras vezes temas de músicas anônimas sertanejas, deu para Zoca e ele os desenvolveu e transformou-as em peças perfeitas para ocuparem 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. E 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 não foi em vão o esforço dele, porque ele realmente conseguiu, num breve tempo – não o tempo da vida dele toda, mas o tempo em que esteve atuante mesmo, que foram dez anos consecutivos, e depois o movimento seguiu só –, imprimir um entendimento do que seria uma estética armorial. O que também é interessante, porque normalmente os movimentos propõem certos paradigmas, as pessoas se juntam para realizar aquilo que estão propondo e aquilo nasce a partir dali. Mas o que ele sempre falava nas aulas-espetáculo e nas palestras – antes de existirem as aulas-espetáculo – era que na verdade ele deu nome a uma coisa que já existia. O Brasil, por sorte cultural, e o mundo inteiro reconhece esse traço que a gente tem de que – tirando todo esse lado terrível e inaceitável do preconceito – na arte houve uma junção realmente. É possível observar que há 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 houve, por algum motivo que ninguém sabe explicar – talvez por um entendimento afetivo mesmo, por uma identificação de afeto e de gosto – a concessão de uma liberdade artística que não houve em outras culturas. Criou-se aqui 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, que 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. Toda vez que eu olho um folheto de cordel eu fico espantado de como aquela estética foi adotada no Brasil inteiro. Eu me lembro de uma propaganda da Natura – que não é nordestina – que eles encomendaram a algum artista, mas que como não tinha assinatura eu não sei quem é. Eu acho que era para o Dia dos Namorados. Então eles fazem uma cena como se estivesse acontecendo um arraial, pessoas passando, dançando. Tudo feito provavelmente por um designer, quer dizer, não era feito em xilogravura, mas uma pessoa que estuda e consegue sintetizar aquela estética no desenho gráfico, às vezes até por computador, e aquilo ficou absolutamente convincente como uma estética que é nordestina e que agora é brasileira. Em qualquer parte da nação você reconhece o folheto de cordel como uma estética a ser estudada e a ser usada. Principalmente a curiosidade daquilo ali ser convincente dentro da publicidade. Então você cria formas, que começaram numas tabuletinhas de madeira trazidas pelos xilogravadores portugueses com o começo da colonização. Aquilo ficou guardado no sertão e na Zona da Mata e, de repente, retorna para uma grande comunidade apreciadora dessa estética.

Sobre as adaptações de obras dele, eu me lembro perfeitamente da 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 a parte dele 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 montá-la. 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 pode ser feito a partir daquilo. Claro que quando chega à mão do diretor ele pode subverter essa visão que o autor quer e fazer uma coisa completamente diferente, a seu gosto. Mas n’*A Compadecida* – o filme de George Jonas – o diretor queria. Então ele chamou Brennand para fazer os figurinos. Lina Bo Bardi – a mulher de Pietro Maria Bardi – foi quem fez os cenários. E foram Antônio Fagundes – bem novo – e Armando Bogus que fizeram os personagens de Chicó e João Grilo. O Cristo Negro era Zózimo Bulbul e a Nossa Senhora era Regina Duarte. O filme é lindo. Eu gosto muito de assisti-lo, inclusive sem o som, como experiência. Porque, na verdade, o que eu acho que mudou no gosto do cinema, principalmente quando você compara com a adaptação de Guel Arraes, é a eficiência do som, as falas. E, naquele tempo, ainda estava uma coisa mais lenta; você sente. Mas, assim mesmo, como obra de arte, é muito bem resolvido. Depois veio a adaptação dirigida por Roberto Farias, com os Trapalhões: *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*. Também muito interessante. E depois a da Rede Globo, que tornou o entendimento da obra de uma maneira completa. Porque, ainda que João Falcão e Guel Arraes tenham feito adaptações bem radicais – porque fizeram uma minissérie que depois foi reduzida para um filme –, tem muitas adições no enredo que não são do original. Buscaram trechos de outras obras de tio Ariano. Tanto dele como

tem uns detalhes que foram retirados até de Shakespeare. Aquele detalhe da aposta, de tirar um pedacinho do couro que não pode ter sangue, por exemplo, é do *Mercador de Veneza*. Mas eu achei muito bom. Eu assisti várias vezes. E tem também a *Pedra do Reino*, que foi uma adaptação muito bonita, mas que eu achei que houve um excesso; que saiu muito da literatura. E, como eu tinha lido o *Romance d'A Pedra do Reino*, eu imaginei que ele ia fazer uma obra baseada no prazer do texto mesmo. Mas acabou ficando uma coisa de muita ação, então me incomodou. Passados alguns anos, 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 d’A *Pedra do Reino* desde o começo não mudou. Eu vejo essa obra como uma coisa contemplativa: muito diálogo, muita fala, muita palavra. O livro é celebrando a arte da palavra. Eu diria que nele a beleza não está em você representar o fato que está sendo narrado, mas 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, faria bem diferente. Eu fiz uma versão em teatro, mas era um teatro de texto. Foi muito engraçado porque, nessa época, pensaram que eu tinha ganho um patrocínio, porque tio Ariano era secretário de cultura. Então houve uma “patrulha”. Tinha gente que o detestava e pensava que ele tinha me dado um privilégio. Só que não era. Quem tinha me convidado para fazer *A Pedra do Reino* não tinha sido a Secretaria da Cultura em que ele trabalhava; tinha sido a Secretaria da Prefeitura. Era o início do primeiro festival aqui em Recife e tinham perguntado a Nelson de Sá, que era o crítico de teatro da Folha de São Paulo, quem eles deveriam chamar para iniciar esse festival. Aí ele disse: “Chame Romero, que é sobrinho de Ariano, e mande-o fazer uma versão d’A *Pedra do Reino*”. Que era do que se estava falando na época. Que há anos que Antunes vinha fazendo versões e tio Ariano não aprovava. Aí eu fiz uma versão. Então me perguntaram: “Quanto é que você quer?”. E eu disse: “Não. Não tem produção no que eu faço não. Eu quero que você dê mil reais para cada ator” – que eram quinze. Mil reais para catorze atores e para um técnico de cinema, para ficar projetando uns filmes. E aí a turma pensou que eu tinha pegado um patrocínio gigante. E eu não tinha pegado nada. Então houve essa “patrulha”. Eles foram lá na plateia; fizeram a maior confusão. Depois eu fiquei sabendo que até atores que estavam lá dentro estavam envolvidos na história. A maior loucura. Fizeram a maior confusão, pensando que era nepotismo. Que tio Ariano era quem tinha me indicado e que eu tinha recebido altas granas para fazer a montagem. E na verdade, desde as primeiras experiências, o que eu quero fazer é exatamente um teatro alternativo, onde só o ator recebe e pronto; não tem aquelas produções de milhares de reais. Porque eu acho que isso confunde tudo e que, na verdade, a graça para mim é o texto mesmo. Depois disso os atores não quiseram prosseguir com o espetáculo, porque eles tinham sido vaiados. E foi uma confusão muito grande. Saiu matéria em jornal... E tudo equívoco, tudo equívoco. Mas eu ainda pretendo fazer esse trabalho. Porque o Teatro do Parque, onde isso aconteceu, está sendo restaurado. E quando voltar a ter espetáculo

lá, eu pretendo fazer uma aula-espetáculo sobre A Pedra do Reino, já que eu venho fazendo aula-espetáculo, que é uma forma perfeita para o que eu gosto e quero.

Tio Ariano conseguiu uma coisa notável, em termos de adaptação. Existe 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*. Todos os grupos de estudantes, ao se formarem, realizam a sua versão do *Auto da Compadecida*. Eu mesmo venho trabalhando há anos numa versão. Porque, certa vez tio Ariano deu uma aula em que ele falava sobre os romances populares, na qual ele explicava que existe o folheto de cordel, que pode ser recitado, mas que existe também o romance de cordel, que é quando você conta a história toda em forma musical. Que é uma tradição, que na verdade o mesmo folheto pode ser cantado ou não. Mas alguns se caracterizaram por serem romances cantados como o *Romance do Pavão Misterioso* e esse de *Romeu e Julieta*, que tinha uma fonte no romance. E tio Ariano, na verdade, quando fez o *Auto da Compadecida*, ele se baseou em romances de cordel também; ele pegou três folhetos e fundiu e fez uma peça só. Então eu fiquei pensando que, se ele pega romances que são criados há séculos atrás para sem cantados, de alguma forma a natureza da obra está com a música ali. E aí pensei em uma forma de representar num ambiente de circo e de feira, com os meus amigos atores e cantores, uma versão cantada. Que, na verdade, tio Ariano fez essa experiência com uma peça que ele criou para ser cantada, mas que nunca representaram da forma que ele sonhou: inteiramente cantada. Não como um musical, porque musical normalmente tem diálogos. É como ópera. O que ele queria é como se fosse um folheto inteiramente cantado, uma peça de teatro em que os atores em hora nenhuma dialogassem na fala, fosse o tempo todo cantado. Eu comecei a adaptação, mas assim, tudo o que eu faço, como eu disse, é bem devagar porque não tem patrocínio. Nem o tempo pode ser gasto fora de controle, porque o que me sustenta como artista é ser pintor. Mas assim mesmo eu tenho feito as experiências. E eu acho que ele conseguiu em vida, com essas adaptações, a sensação completa mesmo. De um artista que vem lá de Taperoá, onde ele via aquele mundo do sertão rico – absurdamente rico até hoje –, e transformar esse mundo em literatura, e da literatura ser transposto para todas as formas de arte que você puder imaginar. Eu acho que ele conseguiu a plena realização. Até porque ele teve a habilidade de conduzir essa informação. Que é outro dom. Porque muitas vezes você tem um escritor genial, mas ele vive lá trancado no mundo dele e, às vezes, só décadas ou mesmo séculos depois da morte é que ele começa a ser descoberto. 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 levada para a coletividade para ser absorvida e entendida das formas mais variadas. E esse livro novo, que ele leu para mim vários trechos, é maravilhoso nesse sentido. Porque 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. No livro ele cria uma universidade imaginária em Taperoá, que é a UNIPOPT - Universidade Popular de Taperoá. E o livro inteiro são os simpósios que essa universidade organiza, onde personagens se reúnem e falam sobre arte. Aí, todos os personagens são ele; dezenas de bipartições que um artista pode criar de si próprio. Enquanto Fernando Pessoa fez aquela coisa muito curiosa dos vários heterônimos, estabelecendo datas de nascimento e uma vida para cada um deles, eles viviam separados. E tio Ariano é muito engraçado porque, além dele criar os vários heterônimos para ele, esses heterônimos se encontram e dialogam. 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 entram os que vieram depois. Tanto a geração de Zoca, um pouquinho mais velha do que a minha: Zoca, Toinho e outros. E em seguida a minha geração – da idade de ser filho dele –, quando entramos eu e outros artistas da minha geração: eu; Dantas, meu primo; Adriana Victor, que é uma jornalista que o ajudou a realizar na prática as aulas-espetáculo, produzindo-as, que é tão importante quanto a criação artística, coisa de ver lugar para hospedagem, conduzir o carro, e coisas assim. Parece uma realidade dentro da ficção – o universo dele de recriação da vida – e, ao mesmo tempo também, uma ficção dentro da realidade. Porque ali ele consegue, com a poesia dele – tanto a escrita para estar em livro quanto a poesia dele de viver –, convencer um monte de gente a fazer parte desse grande circo. Na verdade ele dá o nome de circo mesmo, que é o Circo da Onça Malhada, onde ele é o palhaço e, ao mesmo tempo, dono e diretor, e também humilde a ponto de ser a figura mais generosa... Genial! Genial! O trabalho da vida dele foi genial! Não por acaso, quando você hoje faz uma pesquisa sobre ele 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, de modo que onde você pesquisar vai ter gente que celebra essa poesia que ele criou.

Em relação a essa questão de ele partir para outros instrumentos da indústria cultural – como o cinema, a televisão, e mesmo as aulas-espetáculo –, 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 fazia as 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 que Antunes Filho fez em São Paulo d'*A Pedra do Reino*. 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. Mas, se você não considerar que há um tempo a ser medido e que não tem urgência, eu acho que sim. Porque, a partir do momento que a figura dele tornou-se esse ícone, lentamente as pessoas vão começar a chegar aos livros. 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, eu disse para ele no fim da montagem: “Pronto, tio Ariano, agora quinze pessoas sabem seus vinte sonetos de cor”. E isso aí vai se expandindo. A aula que eu dou é gravada e está lá no You Tube, então as pessoas começam a ver. É uma coisa espontânea que, como o sonho dele era se integrar numa corrente que na verdade dura séculos, milênios – ele quer estar ao lado de Cervantes, ao lado de Shakespeare, ao lado de Lorca –, então fatalmente ele entrou para uma turma de grande quilate. Inclusive eu, brincando quando ele leu um trecho do livro novo, disse assim: “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. 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. Eu disse: “É óbvio que é!”. E ele ficou morrendo de alegria, porque ele me ouviu dizendo uma coisa que era o sonho dele. Porque a cena final 'A Pedra do Reino é Quaderna 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.

A sensação que eu tive com esse livro novo, foi isso, como se fosse um passo a mais. E aí eu também disse assim, brincando: “Tio, é que *A Pedra do Reino* é a obra de um jovem”. Porque ele escreveu quando tinha quarenta e poucos anos. “E esse livro agora é a obra de um velho. Então a quantidade de coisas mais que tem aí dentro, são mais quarenta anos, quarenta e cinco anos”. É muito bonito! É um grande exercício. É um livro que dá a sensação de que não é um enredo que para entender você tenha que ler numa continuidade. 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 – d'*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. Já tia Beta – mãe de Paula – é que é interessante. Eu gostei muito de ler o livro dela, porque ela conta, ao jeito dela, umas historinhas bem suaves e ao mesmo tempo todas muito fortes. Ela consegue fazer exatamente o que tio Ariano não consegue, que é contar a parte cruel na íntegra. Mas ela tem um jeito de falar muito especial. Ela dá o complemento da

crueza da realidade e, ao mesmo tempo, faz isso com um olhar bem feminino, bem suave. Mas ela dá a crueza que tio Ariano não consegue falar, a não ser em personagem. E ela fala diretamente. Então é muito bom juntar os dois ali. Eles tinham também um irmão que escreveu um livro de crônicas muito bom, que era João.

Uma coisa que incomoda é quando as pessoas falam sobre tio Ariano ter ido para a televisão. 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. Porque, se não, realmente ele não faria. Ele não tinha porque deixar que a obra dele fosse alterada em sua essência. E, 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. Ele deu a oportunidade às pessoas de conhecerem uma obra independente. Uma obra que 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 imaginaríamos, tempos atrás, que veríamos tio Ariano na internet. E é uma diversão. De vez em quando eu vou lá, procurar alguma aula que eu não tenha visto. É muito bom.

Voltando um pouco a falar sobre as adaptações, as da televisão, como eu já comentei, a que menos gostei foi a d'*A Pedra do Reino*. As outras – *Uma Mulher Vestida de Sol*, a *Farsa* e o próprio *Auto* – eu achei que elas foram mais interessantes. Porque, por exemplo, a *Farsa* o nome já diz: é uma forma de teatro medieval onde entra a farsa, a brincadeira já está presente. O *Auto* também, eu acho que conseguiu aquela coisa de ter humor, mas ter uma coisa do sacro, assim do reino do céu, que pedem algo mais fantasioso. E *Uma Mulher Vestida de Sol* também que foi muito bonito. Mas, o que eu estranhei n'*A Pedra do Reino* 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, casa brancas... Quaderna fala no tempo da "cinzentisse" do mundo. E entrava no sonho com as cores que ele imaginava. Então, foi daí que eu discordei da estética, inicialmente, porque eu faria completamente diferente. Agora, claro que depois você diz: não, é a visão do diretor. Mas eu achei que tinha um equívoco, porque era como

se ele botasse a festa tão presente no dia a dia, que não tinha por que Quaderna sonhar com um mundo diferente. Porque a vida já era uma festa. Cheio de pastora e reisado pulando o tempo todo pela cidade. Então eu achei que faltava a pobreza de recursos, que é exatamente o que faz o poeta sonhar. Quando ele não tem na prática os recursos. Então ele imagina um castelo porque ele não tem nenhum castelo real na frente dele. E ali eu achei que Luiz Fernando transformou a cidade inteira num castelo, com a coisa da trupe de teatro entrando na cidade a toda hora. Entram e saem cavalos, e é tudo muito colorido... O charme, o encanto, é você olhar o sertão e dizer: puxa, isso parece a Idade Média. Não você fantasiá-lo como se fosse realmente a Idade Média. Agora, talvez eu não tenha alcançado a visão artística que ele teve. Por isso me incomodou. Talvez um dia eu entenda. Tio Ariano gostou. Para mim, até hoje, eu admito como estética, mas achei que havia ali um mal entendido em relação à obra que estava sendo adaptada.

Deve ter dado muito trabalho. Porque é uma obra tão extensa: cinco livros, e ele ter feito um capítulo para cada livro. E eu acho que, na verdade, isso é um problema da televisão. Porque você lida com o medo de que não dê Ibope e que, obviamente, o dono não fique satisfeito, não venda o que o patrocinador pensou. Mas, eu adoraria ver diálogos imensos e pessoas de paletó normal, sem nenhum colorido, roupa normal sertaneja e coisas assim. E prestar atenção em texto. Os europeus, principalmente os mais do leste, adoram esse tipo de cinema, de pessoas sentadas conversando. E você presta atenção naquela conversa como se estivesse presente ali. Valorizar mais o texto, que é uma característica d'*A Pedra do Reino*. Até quando acontecem as cenas fantasiosas, elas estão sendo contadas, elas não estão acontecendo. Então ali é como se fosse a beleza da fala, para mim. E que eu pretendo ainda trabalhar nisso. Porque a adaptação que eu pretendo fazer ficou como uma obra interrompida para mim, por causa da experiência do mal entendido. Mas, quanto mais o tempo passa, mais pessoas entendem todo esse movimento. E sabem exatamente o que é que eu proponho, não tem uma coisa de entender que eu estou em busca de outra forma de arte. Então, fica melhor ainda que seja refeito em outro tempo.

Nessas adaptações eu não tive participação. Nas daqui de Recife eu atuei como diretor. Eu escolhia os atores. A gente fez o *Auto do Rico Avaro*, que é uma peça que depois transformou-se n'*O Santo e a Porca*. A gente fez também *Romeu e Julieta*, fez *A Pedra do Reino* – tudo com a mesma trupe. E a 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. Já nas outras não, eu não participei. N'*A Pedra do Reino* quem trabalhou fazendo as roupas e na colaboração estética foi Luciana Buarque, que é uma menina daqui de Recife que mora no Rio. Dantas também estava lá. A direção de arte foi de um camarada do Maranhão, mas eu não o conheço, não estou lembrado agora. Ele fez uma coisa muito bonita, em alguns detalhes. Assim, como um todo a obra dele é muito boa, mas eu achei excessiva. 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. Mas aí é uma versão que 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.

Pelo que eu ouvi, o público de certo modo não conseguiu compreender a obra; uma obra muito extensa, muito difícil. E eu tive pena um pouco disso. Porque, repare bem, o projeto era para fazer com que as pessoas lessem. Então, 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 um século depois. Mas você emocionou-se com aquela sua visão daquele começo, meio e fim. E na 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, às vezes tem que fazer uma reedição de tudo o que foi feito para poder ficar mais agradável. Então eu não gosto dessa ideia. Eu já assisti muito a 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...

Outro problema que eu vejo na televisão é que parece existir um fantasma de uma figura que manda mais do que o diretor. Por exemplo, eu imagino que nos filmes mais antigos o produtor não era o dono de uma televisão, não era um patrocinador, era um produtor mesmo, que dizia: eu quero um filme de tal jeito, aí Fellini fazia. Ou então Fellini dizia: eu estou pensando em um filme de tal jeito. E havia um consenso. Como os marchands de antigamente. Hoje em dia você não tem esse produtor. Esse produtor é subsidiado por um patrocinador. Então o produtor já é tenso, porque quem manda em tudo é o diretor comercial. Antigamente isso estava na figura do produtor. Se ele topava a loucura do diretor, o diretor podia nadar até o fim naquela maré, que era onde ele sabia e queria fazer. Hoje em dia tem um triângulo. Eu não consigo imaginar como é que pode funcionar. Então, n'*A Pedra do Reino* eu sentia o tempo todo e dizia assim: “Puxa, não é possível que ele quisesse fazer assim mesmo”. Porque no filme dele ele faz, no *Lavoura Arcaica*. Você tem diálogos gigantes de duas pessoas sentadas conversando o tempo todo. Porque era dele. *A Pedra do Reino* não é dele apenas; é dele e de todos os outros acima dele que dizem: bota mais renda, bota mais fita colorida, bota mais gente sambando. 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. E a audiência ia caindo dia a dia. Porque as pessoas tinham na cabeça a questão do *Auto*. Aí, imaginar uma peça – porque *A Pedra do Reino* é muito diferente... É como se ele quisesse botar dentro d'*A Pedra do Reino* o espírito do *Auto*, o espírito da *Farsa da Boa Preguiça* e o espírito da *Mulher Vestida de Sol*. Os

três que ele tinha feito. Não! Ou ele convencia a diretoria... Que aí ele até economizava. Botava todo mundo de paletó branco e cinza, os cavalos eram de verdade. E o colorido ia só para o sonho de Quaderna. Que eu acho que essa é a síntese do sentimento do livro. Então eu acho que ele disse não. Ou a turma que pagava ele, quer dizer, que colaborava – não só pagava mas colaborava no sentido de permitir a ele levar essa obra –, não se convenceu da pobreza das coisas. Porque você vê filmes lá do Irã, que é uma turma com outra linguagem, onde você vê horas de diálogos. Você vê os filmes daquele grego que fazia filmes históricos também – Michael Cacoyannis –, o que fez *Zorba* e fez outros. Era todo mundo parado, falando. E mesmo no Cinema Novo você tem aqueles diálogos. E n’*A Pedra do Reino parecia assim*: “Puxa, o cara não está acreditando que a gente vai gostar”. Não me convenceu.

Aquilo de usar aqueles cavalos de metal... Aquela forma de imagem eles usaram numa novela depois, que até o Irandhir participou: *Meu Pedacinho de Chão*. Que aí ele entrava naqueles cavalos. Era todo um colorido diferente. Foi o mesmo estilo de cavalo de lata. E tem uma coisa também que eu reparei. Eu estava até pensando nessa e pensando na que está agora: *Velho Chico*. Uma estética surpreendente, se você a faz durar muitas semanas ou muitos meses, aquilo incomoda. Então o filme, por exemplo, você pega os filmes de Pasolini, era aquela estética sempre surpreendente. Mas é um filme, de duas horas. Aí quando você faz aquilo render você começa a ter agonia de tanto enfeite, de tanto bordado, de tanta renda. Você fica querendo ver as pessoas mais nuas de ornamento, com roupas mais simples. Então eu acho que 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. 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, pedia 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 torto 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 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. Aí fica uma coisa estranha.

Concluindo

Como informei na introdução, neste livro tomei por base o diário de campo que elaborei durante a realização da pesquisa para elaboração da minha dissertação de mestrado intitulada *Narrativas de memória e cultura em Ariano Suassuna*. Foi possível observar que quanto maior a riqueza de detalhes registrados no dia a dia da pesquisa, melhor é o proveito que podemos tirar do diário de campo. Observações ali contidas certamente seriam esquecidas se não fossem registradas a seu tempo. São observações que podem colaborar na compreensão e esclarecimento de fatos e geração de novas ideias para a própria pesquisa ou novos trabalhos a serem desenvolvidos.

A partir dos registros no diário de campo, também é possível entender alguns “nós” da pesquisa. Neste caso, o primeiro exemplo que aponto é o significativo intervalo de tempo entre os registros dos dias 14/04/2016 e 10/05/2016, que certamente teve seus reflexos no andamento do trabalho. Mas ali, no próprio diário de campo, está a explicação dos fatos: o motivo para esse intervalo foi a viagem da pessoa com cuja colaboração eu contava. Demonstra também que ocorrem percalços no decorrer das pesquisas que estão além do alcance dos pesquisadores. Com o devido registro é possível compreender e justificar, por exemplo, possíveis alterações que venham a ocorrer no cronograma inicialmente estabelecido. Em outra parte do diário de campo apresentado, mais especificamente nos dias 13, 14, 21 e 28/05/2016, ficou evidente um dos limitadores já previstos no projeto da pesquisa: a indisponibilidade de algumas pessoas que eu pretendia entrevistar. No caso, havia interesse em entrevistar o genro e ex-secretário de Ariano Suassuna. Mas, por alguma razão, ele não pode nos atender. Sempre pode haver dificuldade de agenda com algumas pessoas ou até o desinteresse de outras em colaborar.

Outro tipo de “achado” nos diários de campo são as observações que fazemos durante a entrevista, mas que não estão na fala dos entrevistados. São as emoções que eles deixam transparecer, os gestos, as expressões. Assim como as falas dos entrevistados antes ou depois das entrevistas propriamente ditas. E que podem conter informações muito importantes.

Há ainda os registros dos momentos que precedem e dos posteriores à entrevista. Desde o deslocamento – o trajeto – ao local da entrevista até o que foi observado no lugar. Esses detalhes são ricos de informações, e podem despertar novas questões sobre o tema, como em outro trecho do mesmo diário de campo, no dia 24/05/2016, quando fui entrevistar Dantas Suassuna. No diário está registrada a forma como Dantas me recebeu, as emoções que demonstrou ao citar passagens de sua vida com o pai, os detalhes da sala em que ficamos e do jardim da casa – que ele me levou para conhecer – e as obras de arte que estavam por todos os lugares. Também está lá a interrupção da entrevista por um badalar de sino – daqueles que se coloca no pescoço do gado –, que é a “campainha” da casa. Assim como também consta a passagem de Zélia – esposa de Ariano – pela sala em que estávamos, e outros tantos detalhes que não estão nas palavras dos entrevistados, mas que são importantes no contexto da pesquisa, e que nos ajudam a compreender melhor a narrativa feita.

A partir da teoria de base, da vivência na pesquisa citada e nos exemplos apresentados acima, concluo afirmando que o caderno de campo foi, de fato, uma peça chave na minha pesquisa. Ao contrário do que pesquisei em documentos escritos – os quais eu poderia retomar, reler e refletir a respeito entre uma leitura e outra –, na metodologia de história oral apenas o registro do teor das entrevistas não teria sido suficiente para que eu alcançasse todas as respostas. Seria possível ouvir novamente uma gravação, ou mesmo reler sua transcrição. Mas apenas isso não me teria dado acesso a todas as informações que obtive naqueles momentos, pois os detalhes e as emoções não teriam ficado ali registrados.

Além do que já foi dito, é preciso que eu ainda fale do que ficou para mim dessa experiência. O que começou como o diário de campo de uma pesquisa e uma série de entrevistas para a realização de uma dissertação de mestrado trouxe-me novos conhecimentos, isto é verdade! Mas, acima de tudo, fez-me lembrar um tempo que já vai longe... Mesmo parecendo que foi ontem. Momentos e pessoas queridas que a vida me fez ir deixando pelo caminho. Histórias vividas e já quase esquecidas... O resultado? Uma mistura de emoções! É isto o que acontece quando se mexe com a memória...

Bibliografia

MEIHY, José Carlos Sebe B.. **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

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