

O circo na poética de Ariano Suassuna

Daniella Carneiro Libânio de Almada
Université Paris Nanterre
Bolsista CAPES-Brasil

A visão do Circo é fundamental para se entender não só meu Teatro mas toda a poética se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor (Ariano Suassuna, 2008a: 12)

O consagrado romancista e dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna (2000: 29) dizia que a alma humana é formada por dois hemisférios, um “hemisfério Rei” e um “hemisfério Palhaço”: no “hemisfério Rei” estaria o que existe de mais elevado e nobre no ser humano, mas se exacerbado, poderia resultar em extrema crueldade e autoritarismo; ao contrário, o “hemisfério Palhaço” estaria ligado ao riso e este seria o ponto de equilíbrio com o “hemisfério Rei”.

Quando pensamos em Ariano Suassuna, o que normalmente nos vem à mente é a lembrança do riso durante sua atuação como apresentador das aulas-espetáculo, ou senão, a imagem cômica dos personagens João Grilo e Chicó na adaptação para o cinema de uma de suas obras mais conhecidas: *o Auto da Compadecida*.

O riso, presente na maior parte da obra literária de Suassuna, nem sempre fez parte da sua vida. Seu pai, João Suassuna, ex-governador da Paraíba, foi assassinado quando o filho tinha apenas três anos de idade. Esse fato marcou profundamente o destino do futuro autor, que teve nos livros, no circo e no palhaço Gregório – imortalizado por ele no seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (Suassuna, 2008b: 241) – seus grandes momentos de “escape” e de alegria durante a infância.

O circo configura-se como elemento essencial da poética suassuniana e revela-se em sua obra de diversas formas, dentre as quais elencamos as três que nos parecem mais marcantes:

1. Na primeira, o circo aparece de forma clara, visível e bem identificada, inclusive com a presença do palhaço, e pode ser evidenciada na peça *Auto da Compadecida*.
2. Na segunda, o circo revela-se de forma pontual ou diluído na narrativa, sem ser a temática principal, mas deixando a sua marca. Aqui, serve-nos como exemplo o romance *d’A Pedra do Reino*.

3. Na terceira, o circo manifesta-se de forma transfigurada, como pano de fundo para as reflexões suassunianas, tal como no *Movimento Armorial* e em especial no ideal de criação do “espetáculo total brasileiro”.

A visão do circo aparece, também, na vida do homem Suassuna, numa tentativa de organizar o seu grande espetáculo pessoal e resgatar os sonhos do menino sertanejo:

Já declarei várias vezes que sou um Palhaço e Dono-de-Circo frustrado. Meu trabalho de escritor, de professor, de falso profeta fraco e pecaminoso, de cangaceiro sem coragem, de organizador de espetáculos armoriais de música e de dança, de cavaleiro sem cavalo e de criador de cabras sem terra, não passa da tentativa de organização de um vasto Circo. (Suassuna, 2008a: 210)

Assim, o autor cria a sua própria companhia itinerante, o *Circo da Onça Malhada*, e assume o papel do “Palhaço” e do “Dono-do-Circo” no comando das suas aulas-espetáculo, apresentando-se com a sua trupe de artistas pelas cidades do interior do Estado de Pernambuco.

O *Auto da Compadecida* e o palhaço

Na peça *Auto da Compadecida* o circo e o palhaço marcam presença de forma explícita. Isso se dá por meio dos personagens, cenário, diálogos, estrutura interna e, sobretudo, pelo “espírito” e dicção circense que comanda o espetáculo e condiciona o espectador a participar da encenação “como se”¹ ele, realmente, estivesse imerso no ambiente de um circo.

Escrita em 1955, a primeira apresentação do *Auto da Compadecida* foi em 1956, no Teatro Santa Isabel, no Recife, dirigida por Clênio Wanderley. Em 1969, o texto foi adaptado para o cinema pelo diretor George Jonas, com o título *A Compadecida* – com versão cinematográfica de Ariano Suassuna e Jorge Jonas, cenário da arquiteta Lina Bo Bardi e figurino de Francisco Brennand – e em 1987, para o filme *Os trapalhões no Auto da Compadecida*, sob direção de Roberto Farias. Em 1999, a obra foi adaptada pelo diretor Guel Arraes para uma minissérie com quatro capítulos – exibida pela emissora de televisão brasileira Rede Globo – e no ano seguinte foi editada para o cinema, ambas com o título de *O Auto da Compadecida*, sendo essas as versões mais conhecidas pelo público brasileiro.

O texto original do *Auto da Compadecida* é dividido em três atos ligados pela encenação de um palhaço-narrador inspirado no verdadeiro palhaço Gregório, o qual Suassuna (2008b: 241) descreve como parte da fórmula “mágica” do seu teatro. Vejamos:

1 No *Auto da Compadecida*, apesar de ser uma representação teatral, a proposta de encenação evoca a sensação de um espetáculo de circo, o que remete ao caráter “como se” proposto por Rajewsky (2012) no qual uma mídia gera a ilusão de uma outra mídia.

Esse palhaço está ainda hoje dentro de mim. O narrador do “Auto da Compadecida” é um palhaço inspirado nesse palhaço Gregório, e vem da figura do cantor nordestino, que tem alguma coisa da oralidade do palhaço. Só que ele fala em verso. E ele representa o autor também, representa ainda o coro da comédia clássica. (Suassuna, 1991).

Além do palhaço-narrador, a peça possui mais 15 personagens, dentre eles João Grilo e Chicó – consagrados pelos atores brasileiros Matheus Nachtergaele e Selton Mello, na adaptação do diretor Guel Arraes para o cinema – uns dos mais célebres e empáticos personagens de Ariano Suassuna. Essa dupla tem como referência outras duas duplas, os palhaços “besta” e “sabido” e “Mateus” e “Bastião” do bumba-meu-boi, como revela Suassuna:

O que me interessava era novamente recriar uma tradição do teatro popular, esta circense: a que apresenta sempre ao lado de um palhaço astuto, meio maldoso e valente, um outro, bobo, ingênuo, moralista e covarde. [...] Aliás, o professor Enrique Martínez López, na exegese admirável com que honrou o *Auto da Compadecida* – a mais completa, profunda, compreensiva e erudita que eu podia desejar –, salientou, com enorme agudeza, o fato de que Chicó era o bobo oficial da peça, muito mais palhaço do que o Palhaço. As duplas João Grilo e Chicó e Cancão-Gaspar, são, assim, uma recriação da dupla circense que o povo, com seu instinto certo, batizou admiravelmente de O Palhaço e O Besta. [...] ou no mundo da arte, como o Mateus e o Bastião, do Bumba-Meu-Boi. (Suassuna, 2014b: 24).

O palhaço é sinônimo de riso. Ele evoca a imagem da infância inocente e receptiva ao inesperado, apesar de previsibilidade da sua encenação. De acordo com Bolognesi (2000: 65-67), o palhaço é presença garantida em todos os circos: seu contato com o público se dá, num primeiro momento, pelo visual e no decorrer do espetáculo vai revelando sua individualidade como personagem. Nos grandes circos, completa Bolognesi, sua performance é rápida e acontece durante a preparação do picadeiro para os números artísticos mais sofisticados, dedicando-se às reprises curtas e atuando como “tapa-buracos”, mas nos circos pequenos o palhaço é o centro do espetáculo e tem espaço para atuar com todo seu potencial artístico.

No texto introdutório da peça, Suassuna (2014a: 15) explica que o *Auto da Compadecida* foi escrito tendo como base os romances e histórias populares do Nordeste brasileiro e, portanto, a encenação deverá ser dotada da maior simplicidade, seguindo o “espírito” em que foi concebida, já que o seu teatro se aproxima mais dos espetáculos circenses e da tradição popular do que do teatro moderno. O autor também alerta para a “ideia excelente” de Clênio Wanderley, diretor da primeira montagem, que utilizou um picadeiro de circo como cenário para a encenação.

A evocação do cenário como um picadeiro, sugerido para a encenação do *Auto da Compadecida*, já é merecedora de um estudo mais aprofundado, como explica Angrémy (2009: 7):

O círculo do circo, por sua perfeição particular, oferece um objeto de estudo complexo e admirável. Existe nesse círculo traçado no solo tal qual um esquema xamânico, um espaço fora do lugar, de uma isenção mágica, no qual se entra apenas na condição de ser iniciado. É sem dúvida o charme da forma antiga do circo na qual se convoca toda a cidade, o grande público para assistir aos desafios, às *performances*, às dívidas de uma comunidade aos ritos e às tradições secretas e excessivamente protegidas e de fazer das *performances* dos iniciados em um espetáculo público. Esse é o paradoxo de tal espetáculo nômade na tradição específica dos atores errantes, concebido e destinado aos desocupados das cidades e vilarejos. (Angrémy, 2009: 7).

Logo na primeira cena do espetáculo, ao abrir o “pano”, após a entrada festiva dos atores como uma “tropa de saltimbancos” sob um toque de clarim, o palhaço-narrador anuncia o espetáculo: “Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade!” (Suassuna, 2014a: 17). Já nessa primeira fala percebe-se no discurso do personagem uma posição moralista, própria dos autos. Poucas linhas depois, a voz do autor, que tem no palhaço seu *alter ego*, é revelada:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem o direito a certas intimidades. (Suassuna, 2014a: 18).

O Palhaço do *Auto da Compadecida* é também o “Dono-do-Circo”. É ele quem anuncia, comanda e encerra o espetáculo, liga os três atos da peça, apresenta ao público os personagens, descreve o cenário e convida os espectadores a interagirem com a encenação, ultrapassando “a fronteira estética que existe entre encenação e realidade” (Newton Junior, 2000: 85) durante a cena da final da “carnificina”, na qual convida os “mortos” a levantarem-se para ajudar na mudança de cenário. Eis o trecho:

Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco. João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros. (Suassuna, 2014a: 117).

É preciso mudar o cenário, para a cena do julgamento de vocês. Tragam o trono de Nosso Senhor! Agora a igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório. O distinto público não se espante ao ver, nas cenas seguintes, dois demônios vestidos de vaqueiro, pois isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste. (Suassuna, 2014a: 117).

Devido às suas habilidades multiartísticas, o palhaço-narrador de Suassuna enquadra-se no que Angrémy (2009: 8) define como um “artista total”, ou seja, “um artista que reúne e retoma nele todas as técnicas do espetáculo ambulante”. Além das funções tradicionais de um palhaço, ele atua

também como uma espécie de “cantador nordestino” (Suassuna, 1991), encerrando o espetáculo com versos de um dos romances populares em que a peça foi baseada:

Meu verso acabou-se agora,
minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
vêm dez mil-réis pra a algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
talvez não ache quem queira.

E, se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso.
(Suassuna, 2014a: 174-175)

O romance *d'A Pedra do Reino*

O romance *d'A Pedra do Reino* – cujo nome completo é *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* – teve sua primeira publicação em 1971. Sua “versão definitiva” foi publicada em 2017 e inclui os ajustes deixados pelo autor – falecido em 2014 – para a integração do conjunto da sua obra, batizada por ele como *Ilumiara* (Newton Junior, 2017). Em 2006, o romance foi adaptado para o teatro, sob direção de Antunes Filho², e em 2007 para uma minissérie exibida pela Rede Globo, sob direção de Luiz Fernando Carvalho. Segundo Suassuna (2000: 29), a presença do circo é tão marcante na sua vida, que mesmo esta obra, *A Pedra do Reino*, que é “mais literária que circense – tem esse lado”.

De forma menos explícita que no *Auto da Compadecida*, mas ainda assim citado inúmeras vezes ao longo da narrativa, o circo aparece em dois momentos memoráveis do romance *d'A Pedra do Reino*, destacados inclusive pelo próprio autor no ensaio *O teatro, o circo e eu* (Suassuna, 2008a: 209-212).

No primeiro momento, o narrador Dom Pedro Dinis Quaderna relata seu entusiasmo pelo circo citando referências que, em linhas gerais, são as mesmas usadas por Suassuna para descrever os circos da sua infância: o circo Estrighini, as “moças equilibristas de coxas maravilhosas” e o teatro. De acordo com Santos (2009: 97), “a infância de Quaderna é fundamentalmente a infância de Suassuna”. Eis a fala de Quaderna:

Desde menino que eu era entusiasmado com circo, por causa do “Circo Arabela” e do “Circo Estringuine” que andavam por aqui, com moças equilibristas de coxas maravilhosas, com Onças, com fitas de Cinema e peças de Teatro. Foi num Circo que eu vi uma fita, *A Carne*, com aquela mulher extraordinária, Isa Lins. [...] Foi no Circo que vi um teatro maravilhoso, uma peça chamada *O Terror da Serra Morena*, com assunto tirado de um “folheto”. E vi os Palhaços, com o Palhaço Sabido e o Palhaço Besta, de fofa e de gola branca. (Suassuna, 2017a: 469-470)

2 Ver: “Pelo viés da teatralização: a Pedra do Reino por Antunes Filho” (Andrade, 2017).

Sobre os circos da sua infância, diz Suassuna:

Nos circos sertanejos da minha infância, havia figuras importantíssimas de homens e mulheres. Havia o Dono-Do-Circo, que se vestia um pouco como um Capitão de Cavalo-Marinho e que dirigia o espetáculo. Havia mulheres que eu achava belíssimas, as equilibristas do arame ou dos cavalos, moças que usavam saiotes, meias até as coxas e sombrinha na mão, como se fossem versões sertanejas e pobres das dançarinas do balé tradicional. Depois elas reapareciam, como atrizes e dançarinas, nas peças trágicas ou cômicas e nas pantomimas que encerravam o espetáculo. (Suassuna, 2008a: 209)

O personagem Quaderna relata que foi num circo que ele conheceu uma mulher, uma moça do arame, e foi no camarim, com as luzes apagadas, que ele foi “iniciado”. Segundo Andrade (2011: 93), “para Quaderna, o circo não é só uma imagem emblemática. O circo é parte de sua formação teatral, cinematográfica e literária, como também de sua iniciação à ‘homênciã’, e, como todo bom pícaro, não poderia o circo deixar de ser uma forma de levar vantagem”.

Em outro momento do romance, Quaderna relata ao corregedor uma expedição em busca de um tesouro. Para empreender essa viagem ele organiza um circo, de forma que a trupe viajaria de graça, divertindo-se, e ainda obtendo algum lucro. Vejamos:

Pois bem: desde que cheguei à conclusão de que terei de ir, venho pensando em organizar um Circo, para empreendermos a viagem. Sempre tive vontade de ter um Circo, e a hora é essa! Nós contaríamos com a ajuda de meus irmãos, que têm, todos, algumas habilidades. Alguns deles são tocadores de rabeca o pífano: será a orquestra! Se a tropa que veio com Sinésio é mesmo de Ciganos, alguns devem saber fazer piruetas e proezas em cima de cavalos. Outros, deitarão cartas. Das partes de dramas, comédias e tragédias, eu me encarrego, com o ‘cavalo marinho’, o ‘mamulengo’, a ‘Nau-Catarineta’ etc. Comprometo-me, também, a levar um ‘pastoril’, formado com as mulheres-damas do Rói-Couro que frequentam a minha Távola Redonda. Assim, poderemos viajar de graça, divertindo-nos e, ainda por cima, tendo algum lucro, com acomodações para todo mundo e fazendo todas as expedições necessárias ao encontro do testamento. (Suassuna, 2017a: 625).

A formatação da trupe de Quaderna para a expedição em busca do tesouro remete-nos, imediatamente, à idealização de Suassuna para a composição do *Circo da Onça Malhada*, o qual trataremos mais à frente. Apesar de termos considerado nesta obra a presença do circo como algo pontual, por não ser o tema principal da narrativa, é preciso lembrar que o modelo do espetáculo circense está por trás da poética suassuniana, mesmo que de forma velada.

A relação entre as artes e o “espetáculo total brasileiro”

O circo, devido à sua composição multiartística – ou, nas palavras de Gourarier e Hervéet (2009: 153), como “uma das raras atividades criativas a conter potencialmente a ideia de um espetáculo total” –, serve como modelo para o ideal interartes que está por trás do *Movimento*

Armorial e, conseqüentemente, para o “espetáculo total brasileiro”, descrito pelo autor no texto do movimento.

Essa busca por uma estreita relação entre as artes percorre a trajetória artística de Ariano Suassuna – apesar de ser mais conhecido como romancista e dramaturgo, o autor também produziu trabalhos em desenho, pintura, cerâmica, tapeçaria e tipografia – e está claramente expressa em suas próprias obras literárias, tais como no romance d’*A Pedra do Reino* (Suassuna, 2017a) e no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* (Suassuna, 2017b).

Santos (2009: 206) explica que n’*A Pedra do Reino* o autor elabora uma obra na qual “as gravuras estão integradas à narrativa e não são nunca redundantes”, além de estarem acompanhadas de uma legenda articulada ao discurso principal, conferindo a elas um “caráter emblemático”.

No *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, obra póstuma publicada em 2017 e designado por Suassuna como “Autobiografia Musical, Dançarina, Poética, Teatral e Vídeo-Cinematográfica”, o autor organizou as diversas expressões artísticas fundindo-as em uma mesma obra, além de incluir um vídeo que, por meio de um código gráfico, pode ser acessado pela internet.

Para explicar como deveria ser um “espetáculo total brasileiro”, Suassuna (1977: 48-49) valeu-se da primeira adaptação do *Auto da Compadecida* para o cinema, colocando em prática suas reflexões sobre “o espetáculo brasileiro de um texto brasileiro”. Segundo o autor, seus textos não se adaptariam a um “espetáculo convencionalmente realista, europeu e ocidental”. Ao contrário, seu teatro exige uma montagem criadora, livre e que esteja baseada “na invenção dionisíaca” dos espetáculos populares brasileiros, tais como o bumba-meu-boi, o pastoril e o mamulengo. Dessa forma, na encenação de seus textos deveria acontecer um “espetáculo mágico, festivo, com músicas, bichos e demônios”. Vejamos:

O espetáculo com que sonho, o Teatro com que na verdade sempre sonhei, é este. Se eu fosse montar no teatro o “Auto da Compadecida” fa-lo-ia assim: com músicas e danças; João Grilo seria o “Mateus”; Chicó o “Bastião”; Cristo, o “Rei”; o Demônio (Encourado), o “Vaqueiro”; Nossa Senhora seria a “Rainha” ou a “Diana”, que eu introduziria arbitrariamente no espetáculo, seguindo, aliás, a liberdade arbitrária e inventiva da Arte popular; o Padeiro, seria o “Doutor”; a Mulher do Padeiro, a “Catarina”; e, com esses personagens ao lado de outros que já seriam “tipos”- o Padre, o Bispo, o Fazendeiro, os Cangaceiros, - faria um espetáculo brasileiro de um texto brasileiro. (Suassuna, 1977: 49).

O “espetáculo total brasileiro” deve, segundo Ariano Suassuna, ser concebido dentro de um espírito armorial, no qual busca-se a criação de uma arte erudita fundamentada na cultura popular, de forma que as diversas manifestações artísticas estejam integradas e em consonância umas com as outras. Segundo Santos (2009: 43), “a mesma perspectiva de espetáculo total

condiciona as tentativas de criar um balé nordestino, síntese de literatura, de dança e de música, na encruzilhada da tradição e da inovação”.

O Circo da Onça Malhada e a revelação do “palhaço”

O nome “Onça Malhada”, segundo o autor (2011), refere-se ao povo brasileiro: “Primeiro porque eu acho a onça o animal mais bonito, depois porque ela é amarela ou parda e com malhas, que é o símbolo da raça brasileira, o da biodiversidade”.

O *Circo da Onça Malhada* foi uma companhia itinerante criada por Ariano Suassuna, durante o seu mandato como Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, com a qual o autor viajou pelas cidades do interior do estado levando as suas aulas-espetáculo e um grupo de artistas, dentre eles músicos, cantores e bailarinos. Em tom de brincadeira, Suassuna (2011) dizia que existiam três modelos de aula: a “aula plena”, com todos os artistas; a “aula reduzida”, com dois músicos e um bailarino; e a “aula reduzidíssima”, só com ele.

O personagem Dom Pantero, protagonista da obra *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* (Suassuna, 2017b), é também acompanhado por uma trupe de artistas que faz apresentações durante as suas “aulas-espetaculosas”:

E então eu me animei, passando a levar por outros Palcos e Estradas meus Atores, Músicos, Cantadores e Bailarinos, o que fez de mim, aos poucos, o Palhaço e Dono-de-Circo que sempre sonhara ser.

Foi assim que, depois daí, passou a suceder com todas as minhas Aulas-Espectaculosas: (...) o Público sempre terminava “*hipnotizado ao contato de minha insânia formidável*”. (Suassuna, 2017b: 114).

Na mesma obra, dentre várias outras menções ao circo, o personagem Marcos Shabino Chagall apresenta a sua visão:

Para mim, o Circo era um Espetáculo mágico, que fundava todo um universo. Além disso, o mundo do Circo tinha uma face inquietante, profunda, secreta. Aqueles Palhaços, aquelas Equilibristas, aqueles Acrobatas, instalaram-se de uma vez por todas para sempre em minhas Visões. (Suassuna, 2017b: 65).

Talvez esteja na visão do circo uma parte da resposta ao enigma de Ariano Suassuna: a reconstrução do seu universo pessoal como um picadeiro de circo, com “sua forma uterina e circular” (Suassuna, 2017b: 65), na qual desfila “o cortejo do rebanho humano – os reis, atores trágicos, dançarinos, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós” (Suassuna, 2008a: 209-210).

Talvez seja no universo de suas famosas aulas-espetáculo e na itinerância do *Circo da Onça Malhada* que Ariano Suassuna tenha se realizado em plenitude, no espírito de seu hemisfério do riso, atuando como o palhaço que ele sempre sonhou em ser.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, L., [2011]. *De reis, de circo e de pedra: o sonho ou as memórias das infâncias do menino Quaderna*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao_Completa.pdf>, acesso em 30 mar 18.

ANDRADE, L., [2017]. *Pelo viés da teatralização: a Pedra do Reino por Antunes Filho*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-AMHG8D>>, acesso em 30 mar 18.

ANGRÉMY, J.P., [2009]. Prefácio. In: WALLON, E., (Org.) [2009]. *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica.

BOLOGNESI, M.F., [2000]. Palhaços. In: *O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Ano 8, n.8, 2000. Departamento de Teoria do Teatro – Programa de Pós-Graduação em Teatro – UNIRIO.

GOURARIER, Z.; HERVÉET, J.C., [2009]. O Cirque du Docteur Paradi entra para o museu. In: WALLON, E., (Org.) [2009]. *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p.149-154.

NEWTON JUNIOR, C., [2000]. *O circo da Onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro.

NEWTON JUNIOR, C., [2017]. A Pedra do Reino e a Ilumiara. In: SUASSUNA, A., [2017]. *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 17-24.

RAJEWSKY, I.O., [2012]. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T.F.N., (Org.), [2012]. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 15-45.

SANTOS, I.M.F., [2009]. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp.

SUASSUNA, A., [1977]. Movimento Armorial. Separata de: *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, Recife, v.4, n.1, p. 1-20, jan. jun. 1977.

SUASSUNA, A., [2000]. Entrevista: Ao sol da prosa brasileira. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Sales, nov. 2000.

SUASSUNA, A., [2008a]. O teatro, o circo e eu. In: SUASSUNA, A., [2008]. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio. p. 209-212.

SUASSUNA, A., [2008b]. Discurso na Academia Brasileira de Letras. In: SUASSUNA, A., [2008]. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio. p. 229-248.

SUASSUNA, A., [2014a]. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SUASSUNA, A., [2014b]. *O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio.

SUASSUNA, A., [2017a]. *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SUASSUNA, A., [2017b]. *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Websites:

SUASSUNA, A., [1991]. Almanaque – Folha – UOL. Entrevista concedida a Marilene Felinto e Alcino Leite Neto. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_16jun00.htm>, acesso em 28 mar 18.

SUASSUNA, A., [2011]. Tribuna do Norte. Entrevista concedida a Maria Betânia Monteiro. Disponível em <<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/coracao-enfeitado-de-circos-e-livros/172337>>, acesso em 01 mai 18.