



ROMEU E JULIETA NO PALCO DOS PECADORES: UM DIÁLOGO ENTRE SHAKESPEARE, ATHAYDE E SUASSUNA

ROMEO AND JULIET IN THE STAGE OF SINNERS: A DIALOGUE BETWEEN SHAKESPEARE, ATHAYDE AND SUASSUNA

Davi Ferreira Alves Nóbrega
Universidade Federal de Campina Grande
daveletras98@gmail.com

Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega  0000-0002-0985-6484
Universidade Federal de Campina Grande
martanobregaufcg@gmail.com

 <http://dx.doi.org/10.35572/rle.v21i2.2201>

Recebido em 04 de julho de 2021

Aceito em 24 de agosto de 2021

Resumo: O presente artigo busca traçar uma leitura de *Romeu e Julieta* através de três olhares: o teatro de Shakespeare, a poesia de João Martins de Athayde e a prosa de Ariano Suassuna. Através da leitura do romance contemporâneo *Dom Pantero*, de Suassuna, investiga-se o uso da intertextualidade como prática de leitura e escrita literária que faz com que se entrecruzem no texto múltiplas vozes e memórias. Ao aproximarmos o texto suassuniano das outras versões da tragédia, verificamos o emprego estético do intertexto como um aspecto central em *Dom Pantero*, marca literária que faz encenar, no palco do romance, a multiplicidade histórica da literatura universal.

Palavras-chave: Intertextualidade. Ariano Suassuna. *Dom Pantero*. *Romeu e Julieta*.

Abstract: This article seeks to trace a reading of *Romeo and Juliet* through three perspectives: Shakespeare's theater, João Martins de Athayde's poetry and Ariano Suassuna's prose. Through the reading of the contemporary novel *Dom Pantero*, by Suassuna, we investigate the use of intertextuality as a practice of reading and literary writing that makes multiple voices and memories intertwine in the text. By bringing the Suassunian text closer to other versions of the tragedy, we verify the aesthetic use of the intertext as a central aspect in *Dom Pantero*, a literary mark that enacts, on the stage of the novel, the historical multiplicity of universal literature.

Keywords: Intertextuality. Ariano Suassuna. *Dom Pantero*. *Romeo and Juliet*.

Já sou um homem entre os homens. Na vigília, sou o professor emérito Hermenn Soergel; manuseio um fichário e redijo trivialidades eruditas, mas na aurora sei, algumas vezes, que aquele que sonha é o outro. De vez em quando, surpreendemo-me pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas. Jorge Luis Borges em “A memória de Shakespeare”.

1. Introdução

O que Soergel, personagem de Jorge Luis Borges, percebe diante da vastidão dos caminhos da literatura talvez seja a inevitável instabilidade da autenticidade humana, atravessada historicamente pela memória do outro. Essa percepção nasce no conto através do diálogo com a vida e a obra de Shakespeare, de quem o narrador herda as memórias, em primeira instância, e então conclui a narrativa transmitindo-as. Associemos esse movimento do enredo do conto “A memória de Shakespeare” com a prática da escrita e da leitura e logo nos colocaremos no terreno da condição intertextual da obra literária.

O esforço desse artigo é propor, na esteira dos estudos sobre intertextualidade, a compreensão do intertexto em dois níveis - uma dimensão melancólica e uma dimensão lúdica - conforme teoriza Samoyault (2008). Diante dessa bivalência do fenômeno intertextual, buscamos realizar uma breve leitura histórica da peça *Romeu e Julieta*, no entre-lugar do erudito e do popular, sob três olhares: o de William Shakespeare, o de João Martins de Athayde e o de Ariano Suassuna. Concentramos nosso foco na obra do terceiro autor, a partir do romance póstumo *Dom Pantero*, visto que esse retoma os textos anteriores e integra o estilo daqueles à sua.

O *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, ou simplesmente *Dom Pantero*, é dividido em dois livros, o *Jumento Sedutor* e o *Palhaço Tetrafônico*, que narram a história das famílias Schabino e Savedra, compostas por poetas, dramaturgos e romancistas. Conforme nos faz perceber Carlos Newton Junior (2017), que prefacia a obra, a noção de família no romance parece ser entendida em um sentido amplo, sobretudo em relação a uma compreensão espiritual, a qual abarca os vínculos herdados por todo artista em razão daqueles que o antecederam. Dessa maneira, se entrecruzam na obra do autor paraibano uma grande quantidade de referências a outros escritores da literatura universal, sendo dispostos no texto com seus nomes pertencendo às famílias Schabino e Savedra, de maneira a demonstrar os laços históricos e literários que ligam as obras e os homens em diferentes contextos de produção.

A obra é dividida em epístolas da autoria de Antero Savedra, o Dom Pantero, cujo objetivo de vida é compor uma obra literária monumental e sublime de tal beleza que se componha síntese de um universo literário compartilhado entre os grandes escritores da literatura erudita e popular. Empreendimento esse que ultrapassa, como o próprio personagem percebe, as forças de um único ser humano em sua breve passagem na terra, mas que estimula diálogos de longo alcance entre passado e presente; nacional e estrangeiro; sertão e centro urbano.

Daí que tal romance publicado postumamente tenha sido escrito ao longo de décadas pelo autor paraibano e que possa ser lido como um espaço de constante entrecruzamento dos gêneros épico, lírico e dramático. Nessa direção, se põe ao lado da tese defendida na obra do crítico alemão Emil Staiger (1975) de que desde o Homero o percurso das obras literárias é o da participação híbrida entre esses três grandes estilos, amalgamados na escrita da literatura através da história.

Lendo o romance de Suassuna, aproximamo-nos de sua versão da tragédia de *Romeu e Julieta*, atribuída como adaptação para o teatro do folheto de Athayde e que,

na escrita de Suassuna, mostra-se diálogo de textos líricos e épicos. A *História de Amor de Romeu e Julieta* se encontra na epístola que encerra o primeiro livro do romance, “A Trupe Errante da Estrada”. Investigando-a, buscamos identificar na poética de Suassuna a relação estabelecida com os demais autores, seus antecessores, de maneira a destacar os valores estéticos atribuídos às noções de memória e tradição na composição literária.

2. A memória-biblioteca da obra literária

Na memória da literatura tudo cabe, seja como repetição, seja como diferença. Tais noções não se opõem de maneira alguma quando estamos falando da história literária. Antes disso, podem ser melhor descritas como faces do mesmo fenômeno que chamamos de texto. Ao mesmo tempo que uma obra se faz semelhante pela repetição, é seu modo de repetir que a circunscreve no jogo dialético da diferenciação, entre *o que* já está dito e o *como* nos falta dizer. Mas o que seria uma tal memória literária? Um homérico banco de dados a que recorrem os autores, sujeitos processadores de texto de nossa modernidade? Um patrimônio alexandrino, comum a humanidade, tornado acessível por meio do inconsciente coletivo? Ou seria o fantasma que assombra os homens de letras com seu eterno retorno, pondo a literatura numa condição perene de autorreferenciação? Diferentes hipóteses podem ser levantadas para ler diferentes estilos.

Aguiar e Silva (2004) identifica três tipos de elementos que constituem o que podemos chamar da memória do sistema literário. Primeiro, há sua *natureza meta-histórica*, que compreende elementos inscritos na esfera da semiose biológica, isto é, símbolos, mitos e arquétipos cristalizados no imaginário ao longo da história das civilizações. Adiante, identifica-se também elementos de uma *ordem lógico-semântica*, firmados nos estilos literários, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da expressão. Um terceiro tipo seria de *natureza histórica*, elementos (re)produzidos sob influência da dinâmica das épocas. Dessa forma, esses aspectos se encontram inter-relacionados dentro de uma tensão constitutiva e contínua, marcada pela conservação e inovação na comunicação literária.

O discurso poético é visto, portanto, como um discurso de reuso. Para o autor, a memória do sistema se configura como um contexto de multiplicidade, atravessado por formas difusas que, tomando os textos como referentes, produzem conexões mais ou menos motivadas. Pela perspectiva da recepção, tal mecanismo semiótico possibilita ou interdita a leitura literária, ora quando a memória do sujeito receptor encontra os caminhos que ligam uma obra a outra, ora quando as relações são mutuamente exclusivas ou de áreas de intersecção reduzidas.

Para Samoyault (2008), a literatura é escrita junto a lembrança daquilo e é e daquilo que foi. Tal trabalho de reescritura conduz ao intertexto, espaço no qual a poética torna-se inseparável da hermenêutica. Todo texto constitui desse modo uma biblioteca construída entre a leitura e criação literária. A partir da tipologia teorizada por Genette, a autora propõe perceber a intertextualidade em dois tipos de operações adjacentes às práticas de citação, plágio, pastiche e paródia. Além destas, primeiramente, podem ser denominadas operações de *integração* aquelas em que o texto absorve mais ou menos o texto anterior, instalando-o em sua biblioteca. Dentro desse tipo temos a *integração-instalação*, em que a presença do texto anterior aparece por citação marcada ou referência precisa e direta; a *integração-sugestão*, na qual o intertexto é sugerido, mas não desenvolvido, como é caso das alusões; e a *integração-absorção*, quando o texto anterior é de tal forma absorvido na intertextualidade que não se encontram marcas distintivas que permitam identifica-lo. Neste último caso,

podemos nos defrontar seja com a presença enigmática de referências integradas ao discurso literário, de maneira a demandar uma profunda investigação das conexões textuais, seja com o plágio, quando as distinções entre as obras se tornam tão ínfimas que entramos no terreno jurídico.

Um segundo tipo de operações intertextuais são as de *colagem*, nas quais o texto anterior é posto ao lado do texto lido, prevalecendo a dissociação sobre a absorção. Esta ação pode ocorrer *acima* do texto, por meio da epígrafe, que introduz uma obra em diálogo com outra, ou *no meio* dele, quando uma obra anterior se instala sem ser absorvida, geralmente através de parágrafos distintos.

Logo, a intertextualidade torna-se “o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura. (SAMOYAULT, 2008, p.68). De modo que é instituída no conjunto da literatura como processo histórico; como gênero; como reconhecimento ao cânone e como estilo de discurso. Estas distinções a inserem tanto em uma dimensão melancólica da atividade literária, quanto em uma dimensão lúdica.

Uma dimensão melancólica, pois, em última instância, chega à conclusão de que tudo já está dito; de que, como escreve Northrop Frye (2013, p. 219), “qualquer estudo sério de literatura logo mostra que a diferença entre o poeta original e o imitador é simplesmente a de que o primeiro é mais profundamente imitador”. Nos termos do autor de *Anatomia da crítica*, o poeta que criativamente compõe seu texto, dentro do sistema simbólico em que se manifesta a literatura, não seria algo como o pai ou mãe do poema. Antes, seria, na melhor das ocasiões, a parteira ou o útero que o desenvolve, pois, indissociável do seu aspecto social, a literatura pode ser compreendida como uma técnica de comunicação realizada por meio do jogo com os arquétipos, as unidades do imaginário, símbolos que ligam um texto ao outro e que auxiliam os leitores a, de certa maneira, integrarem sua experiência literária. Em relação ao papel da literatura na formação humana, para o crítico canadense, “é possível obter toda uma educação liberal simplesmente pegando um poema convencional e seguindo seus arquétipos conforme se espalham pelo restante da literatura”. (FRYE, 2013, 222).

A noção de poeta como imitador, em Frye, conduz à conclusão de que o fazer literário está constantemente pondo a experiência humana imediata em modelos mais ou menos delimitados por obras precedentes, tidas como clássicas, em função de sua busca por novidade. Nessa direção, torna-se nula a ideia de que a literatura progride ou se aprimora de maneira semelhante ao que ocorre com o saber científico. Em um ensaio posterior ao *Anatomia*, o autor explica:

Não estou dizendo que não há nada de novo na literatura; estou dizendo que tudo é novo, mas também reconhecível como a mesma espécie de coisa que o velho, assim como um novo bebê é genuinamente um novo indivíduo, mas também um exemplo de algo muito comum, um ser humano pertencente à mesma linhagem que o primeiro dos seres humanos. (FRYE, 2017, p.38)

Essa marca atemporal da obra literária é parte do pensamento de Ariano Suassuna quando este afirma, contra as acusações de que o regionalismo seria um assunto ultrapassado, que:

um estilo não se liga somente à momentânea predominância histórica de que gozou neste ou naquele momento: é uma posição que pode ser adotada com a maior liberdade por qualquer artista, em qualquer

momento, sem preocupações de moda ou de anacronismo”. (SUASSUNA, 2008, p.45)

Com tudo já dito, encontramos-nos no vale arquetípico e melancólico dos plagiários, em que escritores como Robert Burton e Charles Nodier se viram cercados pela memória coletiva do sistema literário. Escreveu o último: “você gostariam, repito, que eu inventasse a forma e o fundo de um livro! Que o céu me ajude! Condillac diz em algum lugar que seria mais fácil criar um mundo do que criar uma ideia” (NODIER, 1812, apud SAMOYAUULT, 2008, p.71)

Nessa direção, sem nenhuma oposição entre o inédito e o já dito, a renovação que uma nova obra literária institui no centro daquelas que a precederam está no que é dito de maneira diferente. Desse ponto de vista, a tarefa do escritor se constitui em abrir-se à memória da literatura e nela encontrar a ressonância de sua voz. O mundo sobre o qual escreve Nodier é, desde já, o mundo do estilo, a organização simbólica feita pela memória individual inserida na memória do sistema. Em suma, o cosmos dentro do qual o autor compõe de alguma forma o seu modo de dizer. É identificando o mundo do escritor como espaço das análises estilísticas que Staiger (1975, p.140) afirma: “um verdadeiro poeta tem seu estilo próprio, isto é, seu próprio mundo”.

Dessa maneira, logo compreendemos a dimensão lúdica da memória da literatura, percebendo que, antes do contentamento melancólico com a memória, a obra literária se faz do jogo com os modelos e referências do sistema, reapropriando-se das imagens arquetípicas da biblioteca literária. Jogo este em que aparece, como parte do fazer literário, a figura do leitor. Sobre isso, Samoyault (2008) identifica quatro planos em que a atenção do leitor é solicitada pelo intertexto: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico.

O ato da leitura se configura assim como um trabalho de profundidade, no qual o encontro com os fenômenos intertextuais ocorre tanto a partir da identificação das estruturas do texto literário quanto na subjetividade. Uma vez consciente do exercício dialógico do discurso literário, o leitor interessado no contato com a memória da literatura parte, hora ou outra, de um “levantamento dos índices dispostos no texto” (SAMOYAUULT, 2008, p.92), estratégia que o leva a buscar as operações de interação e colagem dispostas na obra literária; a perceber os elementos tipográficos e paratextuais que ligam texto a outro; e, se desejar, também a interpretar as paródias com as quais um autor joga lendo o estilo de outro.

A paródia, conforme a autora explicita se valendo da tipologia de Genette, “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo” (SAMOYAUULT, 2008, p.55), sendo assim um exercício que pode tanto satirizar uma obra quanto homenageá-la ou ler a realidade contemporânea por meio de suas palavras. Tal procedimento é muito comum na literatura popular, como é nos folhetos de cordel que, costumeiramente, retomam os enredos e estilos literários de obras do cânone, tal qual é feito com as peças de Shakespeare, tópico sobre o qual trataremos mais adiante.

Tudo isso demanda um leitor instruído, capaz de conservar e mobilizar saberes literários e extraliterários, aspecto comumente destacado entre os parâmetros educacionais que constituem os documentos curriculares responsáveis por nortear o ensino de literatura no Brasil¹. Leitor este que não apenas se forma nas salas de aula,

¹ Na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), são dispostas entre as competências específicas de linguagens e suas tecnologias para o ensino médio: “1. Compreender o funcionamento das diferentes linguagens e práticas culturais (artísticas, corporais e verbais) e mobilizar esses conhecimentos na

mas também nas feiras literárias em continuo crescimento no solo nacional e nas inúmeras manifestações culturais que recorrentemente ligam a cultura popular à cultura erudita. É diante desse cenário que nos debruçamos sobre o romance e o folheto de cordel como práticas imaginativas que ligam diferentes culturas e modos de dizer o que ainda pode ser dito.

3. De Verona a Olinda

Segundo Abreu (2004), há diversos aspectos a serem compreendidos na análise aproximada dos folhetos de cordel com as obras clássicas que constantemente influenciam a paródia do erudito no jogo de fruição dos leitores populares. Primeiramente, não basta, nem ao cordelista, nem aos seus leitores, que a história contada seja convencional, lúdica ou pedagógica - embora essas características possam privilegiar a escolha de um enredo em detrimento de outros. No momento em que o texto prosaico se transpõe para os versos do folheto, é precisamente a forma poética que chama a atenção. Por meio da versificação, acomoda-se textos produzidos no interior da cultura escrita dentro dos padrões da literatura popular, onde o ritmo serve às práticas de leitura coletiva, nas quais o texto literário se torna culturalmente pertencente às comunidades envolvidas na leitura. Compreendamos assim a leitura como atividade indissociável da oralidade. Porque é pela musicalidade das palavras, da forma com que o metro e os acentos contam as histórias, que advém a memorização da obra, instância em que os conhecimentos fixados no papel são deslocados para a memória individual e coletiva dos leitores da comunidade.

Em meio a memorização, ocorre a compreensão. Por isso, outra operação fundamental na passagem da obra clássica aos versos populares é da adequação sintática e lexical do texto. O folheto se torna mais sucinto e direto, privilegiando os períodos simples e transformação as descrições da obra anterior para aproximá-las das referências dos leitores. Além disso, nos versos do cordel, a dimensão pragmática é valorizada, de forma que os personagens são compreendidos menos por seus discursos do que por suas ações. Distingue-se, através das atitudes, o herói valente e honesto ou a heroína fiel e caridosa dos vilões sempre parasitas e cruéis.

Dessa maneira, vejamos dois inícios distintos para *Romeu e Julieta*, um sendo o de William Shakespeare, o outro de João Martins de Athayde, que é fonte principal para a composição de Suassuna:

recepção e produção de discursos nos diferentes campos de atuação social e nas diversas mídias, para ampliar as formas de participação social, o entendimento e as possibilidades de explicação e interpretação crítica da realidade e para continuar aprendendo. [...] 6. Apreciar esteticamente as mais diversas produções artísticas e culturais, considerando suas características locais, regionais e globais, e mobilizar seus conhecimentos sobre as linguagens artísticas para dar significado e (re)construir produções autorais individuais e coletivas, exercendo protagonismo de maneira crítica e criativa, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas.” (BRASIL, p.490). Portanto, por meio da mobilização de saberes, se associa compreensão crítica da cultura à fruição estética, como competências fundamentais à formação cidadã.

Tabela 1

Romeu e Julieta (SHAKESPEARE, 2011, n.p.)	Romance de Romeu e Julieta (ATHAYDE, 1975, p.1)
Duas casas, iguais em seu valor, em Verona, que a nossa cena ostenta, brigam de novo, com velho rancor, pondo guerra civil em mão sangrenta. Dos fatais ventres desses inimigos nasce, com má estrela, um par de amantes, cuja derrota em trágicos perigos com sua morte enterra a luta de antes.	Vou contar neste romance a desdita de Romeu na sua curta existência de tudo que padeceu foi a lenda mais tocante que a nossa imprensa escreveu. [...] Verona, antiga cidade da província italiana foi berço de Capuleto aquela raça tirana que odiava a Montequio família honesta e humana.

Enquanto que sob a pena de Shakespeare as duas famílias da narrativa eram iguais em valor e dignidade, temos no folheto de cordel uma modificação que estabelece um confronto ideal entre a honestidade e a crueldade. Enquanto que no primeiro texto a maldade é reservada à estrela sob a qual nasce o par de amantes de famílias em guerra, – enunciado o infortúnio do sentimento de Romeu e Julieta - ela se espalha no folheto pela inteira descendência dos Capuleto que de tal forma perseguem os Montequio que os versos da obra popular se iniciam narrando uma cena que não é encontrada no texto shakespeariano: o Duque de Capuleto captura e assassina friamente a mãe de Romeu com um punhal, em frente a seu pai e a ele, ainda com dois anos de idade. É neste momento que se firma no folheto a narrativa como, sobretudo, a trajetória de uma vingança, que decorre no desvio de Romeu quando, ao entrar na casa do Duque de Capuleto para assassiná-lo, encontra-se com Julieta. De maneira semelhante ao enredo shakespeariano, Romeu mata Teobaldo, porém se diferencia quando o herói, preso por isso, é salvo pela heroína para então se casarem. Ressalta-se assim a astúcia e coragem de Julieta, cuja bondade trai a tirania de sua família. Tal aspecto pode ser observado de maneira ainda mais enérgica no texto de Suassuna:

Tabela 2

Romance de Romeu e Julieta (ATHAYDE, 1975, p.19)	A História de Amor de Romeu e Julieta (SUASSUNA, 2017, p.417)
Romeu! Romeu de minh'alma Quanto durou tua ausência!... Debalde implorei pra ti Ao meu sua clemência Quero que fujas daqui Dessa negra residência! Falei com o velho cura Confessei-lhe abertamente Que tinha por ti, Romeu Uma paixão louca e ardente Então ele prometeu-me Casar-nos secretamente	Romeu! Romeu de minh'alma. Quanto sofri tua ausência! Debalde pedi, por ti, a meu Pai pra ter clemência. Eu vim te tirar daqui, desta cruel penitência! Eu falei com Frei Lourenço, a quem contei, lealmente, que tinha por ti, Romeu, uma paixão louca, ardente! O Frade me prometeu casar-nos secretamente! Vem! Eu subornei os Guardas: não há ninguém nos seguindo. Já soou a meia-noite, os meus Pais estão dormindo. Não tenhas medo, que é noite, mas o luar está lindo.

<p>Vamos já e não demores Atrás de mim vem seguindo Já soaram meia-noite O sentinela está dormindo Não tenha medo da noite Que o luar está lindo</p>	
---	--

A partir daí o enredo do folheto segue a mesma direção da peça shakespeariana, encerrando-se com a morte do jovem casal, quando Julieta utiliza o punhal de Romeu, dado ao herói para cumprir sua vingança pela mãe, e encontra-se com seu amado na morte. Dessa forma, Athayde preserva o espírito belicoso da contenda entre as duas famílias, já que, em seus versos, onde uma família é boa e outra má, não há pacificação entre o homem honesto e o vil. É justamente porque Romeu se afasta de sua jura de vingança, devido a paixão por Julieta, que o desenlace do enredo é sua morte, cantada em tom pedagógico pelo poeta:

Romeu foi falso a seu pai
Por isto teve castigo
Como faltou-lhe a coragem
Para enfrentar o perigo
Casou-se com a própria filha
De seu fatal inimigo.

Foi este um dos motivos
da sua infelicidade
Porque Romeu a seu pai
Faltou com a lealdade
Onde existe ódio antigo
Não pode haver amizade. (ATHAYDE, 1975, p.31)

Como uma adaptação dos versos de Athayde para o teatro, “A História do Amor de Romeu e Julieta” foi apresentada por Ariano Suassuna em 1997, trazendo no subtítulo a frase: *Imitação brasileira de Matteo Bandello*, lançando luz sobre o nome do poeta e bispo italiano de quem Shakespeare herdara o enredo de Romeu e Julieta. Em *Dom Pantero*, ganha novo subtítulo: *Segunda Introdução a’o Palco dos Pecadores*. Dessa maneira, o texto se insere na narrativa romanesca de Antero Schabino como a peça que o narrador apresenta em Campina Grande, depois que seu irmão Adriel é assassinado pela ditadura militar brasileira, fazendo com que Antero se exile em Taperoá para se tornar reitor da Universidade Popular Taperoaense.

Como também membro da Trupe do Cavalo Castanho, Dom Pantero passa a atuar como o palhaço narrador da própria peça encenada em Campina Grande, utilizando a máscara para esconder seu rosto e o texto literário para denunciar a perseguição contra sua família, cujo pai, João Canuto, havia sido assassinado anos atrás sob suposta ordem da família Villosa. Em *Dom Pantero*, os nomes dos personagens da peça são transformados nos personagens do livro, tornando-se assim Antero Romeu, João Canuto Montéquio, Maria Carlota Montéquio, Jayme Capuleto Villosa, Liza Julieta Villosa Capuleto, entre outros.

Por isso, no romance, o enredo de Romeu e Julieta ganha uma dimensão pessoal para o personagem, que a encena como se representasse a sua própria tragédia, tomando para si a herança literária dos poetas que o antecedem. Na versão de Antero

Schabino/Ariano Suassuna, o enredo de *Bandello* e Shakespeare se converte na história de um nordeste brasileiro, marcado pelas intrigas do patriarcado rural:

Olinda, grande Cidade da terra pernambucana, foi berço dos Capuletos, aquela raça tirana, inimiga dos Montéquios, Família honesta e humana. O Duque de Capuleto, que tinha grande poder, queria ao Conde Montéquo aniquilar e vencer. Os dois viviam sonhando ver um ou o outro morrer. (SUASSUNA, 2017, p.400)

Em relação aos versos de Athayde, Suassuna realiza adequações sintáticas e lexicais, tendo em mente a comunidade paraibana contemporânea, e mantendo, mesmo na prosa, o ritmo das redondilhas maiores dispostas nas sextilhas do folheto. Junto às adaptações do discurso indireto do poema para o discurso direto do texto dramático, aparecem outros trechos líricos, que acompanham o desenrolar da história, como é o caso da cantiga popular “História de Bernal Francês” que o autor paraibano torna augúrio sobre a o clímax da tragédia shakespeariana:

Tua dama, meu amigo, está morta, e eu bem a vi. Os sinais que houve disso, vou dizer-te agora, aqui: os Sinos que lhe tocaram eram cento e onze mil; o Caixão em que a enterraram era de Ouro e Marfim. Palavras não eram ditas, morre Bernal, no Jardim. Esta foi a sua história, foi este seu triste Fim. (SUASSUNA, 2017, p.409)

Enquanto que na obra de Shakespeare a famosa cena no balcão destaca a impossibilidade do amor de Romeu e Julieta se realizar, na paródia de Athayde a paixão intensa dos amantes dá espaço ao erotismo, que alcança seu ápice no texto de Suassuna. Para dar imagem à cena de amor que o cordelista considera impossível de descrever, o autor do *Auto da Compadecida*, insere na peça alguns versos líricos declamados pelos apaixonados:

Eu tirei minha Gravata, ela tirou o Vestido. Eu, o cinto, com o Revólver, ela, seus 4 Corpinhos. As anáguas engomadas soavam nos meus ouvidos como um tecido de seda por 20 facas rompido. Eu toquei os seus belos peitos, que estavam adormecidos, e eles se ergueram, de súbito, como ramos de jacinto. Naquela noite eu passei pelo melhor dos caminhos, montado em Potrinha branca, mas sem Sela e sem estribos. Suas coxas me escapavam, como peixes surpreendidos, metade cheias de fogo, metade cheias de frio. (SUASSUNA, 2017, p.423)

Na trama de *Dom Pantero*, Antero Savedra decide inserir também em meio a peça uma cena de estupro entre o Frei Lourenço e Julieta, após a heroína ter tomado o falso veneno, com o objetivo de impressionar os censores da ditadura usando um português antigo e nomes canônicos da literatura nacional. Para isso, o narrador convoca outros três personagens: José Schabino de Alencar, Júlio Savedra Ribeiro e Aluizio Savedra de Azevedo. Também narradores da peça, os três escritores descrevem a cena seguindo o estilo naturalista de suas obras, compondo, no centro da paródia de Suassuna, uma sátira polifônica ao arcaísmo da ditadura militar que, na visão do personagem, celebrara um acordo tácito com a dramaturgia “pelo qual, desde que

deixemos a Política de lado, eles fecham os olhos para outros assuntos, inclusive a obscenidade”. (SUASSUNA, 2017, p.393).

Mais uma vez, tomando a herança do intertexto e da memória como punhal, o personagem-autor de Suassuna transita entre o universal e o particular, entre o sagrado e o profano, entre o erudito e o popular, para fazer da ficção sua maneira de apreender a realidade. Assim, a memória se mostra peça central da máquina lírica, épica e dramática da obra suassuniana, movida, no seu entre-lugar, pelo fenômeno intertextual.

Portanto, verifica-se que a busca de Schabino e Suassuna no terreno da literatura é por aquilo que a ela é imortal e essencial: a própria arte literária, que, ao suscitar a recordação, a observação e a tensão (STAIGER, 1975), fornece ao humano a possibilidade de ir além do imediato e do individual. Da maneira como o dramaturgo Adriel diz ao seu irmão na última conversa antes de seu assassinato:

Isso que você chama “sucesso” é a coisa mais equívoca do Mundo! Uma vez sonhei que encenava uma espécie de Ópera e, no meio dos aplausos que saudavam o final do Espetáculo, nosso amigo Fernando Raposo me advertida: “Quem se mistura aos Anões termina por ser um deles”. E o Público é um Anão de mil cabeças, cujo aplauso marca um *sucesso*, mas não um *êxito*. Hamlet jamais terá o sucesso de qualquer obra ligada à cultura de massas. Mas daqui a 3 séculos ninguém saberá mais nem sequer os nomes desses “ídolos”, tão cultivados agora, enquanto o Hamlet está tão vivo e forte quanto hoje!” (SUASSUNA, 2017, p.448)

4. Conclusão

O Palco dos Pecadores, metáfora para a própria memória da literatura, representa aqui este universo literário sobre o qual se debruça Ariano Suassuna e seu personagem, Antero Schabino. Palco este que é composto por toda a pecadora humanidade, herdeira de uma literatura universal que transcende os breves espaços de tempo que demarcam a vida dos sujeitos. Em última instância, o romance de Suassuna mostra-se uma complexa tessitura feita dos diferentes estilos que passaram em frente aos olhos do ávido leitor Suassuna e que se converteram nas pedras que firmam o caminho de sua passagem enquanto escritor.

Ao encenar a realidade nesse palco, o intertexto, se realiza o movimento apreendido por Borges e pelos leitores da cultura popular, que compreendem, através da memória, o texto enquanto dialética de recepção e criação. Verifica-se, portanto, na poética de Suassuna, uma necessidade de revelar e jogar com as tramas que simbolismo constituinte do imaginário mítico do povo brasileiro. Aventura metaliterária essa de que Dom Pantero é empreendimento último e herança para a memória infinita da literatura, legando a leitores, pesquisadores e outros autores um terreno fértil de associações e dissociações com a história dos textos literários.

Referências

ABREU, Márcia. “Então se forma a história bonita”: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n.22, p.199-218.

ATHAYDE, João Martins de. **Romance de Romeu e Julieta**. Juazeiro do Norte: Literatura de Cordel José Bernardo da Silva Ltda, 1975.

BORGES, Jorge Luis. **A memória de Shakespeare**. Tradução de Bella Jozef. In: _____. Obras completas de Jorge Luis Borges: volume I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Educação é a Base. Brasília, MEC/CONSED, UNDIME, 2017. Disponível em: www.basenacionalcomum.mec.gov.br. Último acesso em: 15/08/2020.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

JUNIOR, Carlos Newton. **Dom Pantero e sua Ilumiara**. In: SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Bárbara Heliodora. Disponível em: www.edisciplinas.usp.br. Último acesso em: 15/08/2020.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro, região e tradição**. In: _____. Almanaque Armorial. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.