

**As relações dialógicas evidenciadas na confluência do verbo-visual impressas na obra Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, de Ariano Suassuna**

Sonia Sueli Berti-Santos<sup>1</sup>

*A Arte é assim, um acerto de contas com a realidade (Suassuna, 2000).  
A obra plástica vem da literária. É das imagens da literatura que surgem as  
ilustrações, e não o contrário”(Idem).*

Neste artigo, pretendemos analisar a relação dialógica estabelecida entre a capa e a obra Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta, de Ariano Suassuna. Seguindo as reflexões de Bakhtin e seu círculo e de Foucault pretendemos discutir a diversidade cultural, lingüística e discursiva que se apresenta na obra, recuperada na capa. Escolhemos a capa da 8ª edição, de 2006, publicada pela editora José Olympio, elaborada pela *design* Isabella Perrotta. Esta capa traz a imagem da Pedra do Reino em marca d'água e a gravura de “O duelo”, uma das cenas descritas no interior da obra. Observaremos a relação instaurada entre essas gravuras e o discurso que as acompanham, no interior da obra, e como constituem essa prática discursiva que é a capa. Buscamos estabelecer as relações dialógicas e discursivas que unem esses enunciados, dentro da esfera do livro, obra pertencente ao Movimento Armorial.

O Movimento Armorial surge de manifestações culturais que se desenvolvem no Recife, na década de 1970, retoma o chamado “espírito do Recife”, da Escola de Recife, de Tobias Barreto e Joaquim Nabuco.

Ao proclamar o Movimento Armorial, Ariano Suassuna associa-se à arte popular e conceitua a arte armorial, por intermédio da literatura erudita e da popular; da cantoria com o seu cantador; dos gêneros discursivos romance e folheto, apontando traços da oralidade e do popular, reinventando-os, tornando-os novos paradigmas dessa criação estética. As imagens, as gravuras, igualmente, são pontos de observação dos artistas armoriais, mantidas nas obras plásticas e literárias, pois se relacionam de modo ambíguo e intrínseco com o texto popular, com a literatura de cordel, isso se dá graças à “narratividade da gravura ou à emblematização do relato” SANTOS (2000: 98-99).

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. Sonia Sueli Berti-Santos. Pesquisadora da Universidade Cruzeiro do Sul - UNICSUL e da Faculdade Campo Limpo Paulista – FACCAMP.

Segundo Suassuna,

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca, ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1974:7)

O nome armorial designa a coletânea de brasões da nobreza (HOUAISS) foi escolhido por Ariano, primeiro, por sua sonoridade, por ser “uma palavra que canta” e em segundo lugar pela ligação com a heráldica, de um ponto de vista plástico.

[Esse termo] é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas, estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalaria era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim (SUASSUNA, 1974: 9).

A literatura e as artes plásticas estão interligadas ao movimento e delas advém a definição de armorial, haja vista que o lançamento do movimento, em 1970, se dá em meio a manifestações artístico-culturais, associando um concerto e uma exposição. Fato que se repete em 1971, com a segunda exposição da Arte Memorial e em 1975, com a apresentação da Orquestra Romançal Brasileira e com a exposição das gravuras de Samico.

As técnicas de Samico influenciaram Suassuna na conceitualização da pintura do Movimento Armorial com o achatamento dos traços, a figuração estática, a utilização de cores puras e com a presença temática do romanceiro nas xilogravuras, serigrafias e pinturas (SANTOS, 1999:55). Essas técnicas se apresentam nas gravuras feitas por Suassuna que compõem a narrativa da obra.

Suassuna define a pintura armorial a partir de três elementos essenciais à estética armorial: i) proximidade com o mágico e o poético do romanceiro, das xilogravuras e da música sertaneja; ii) a dimensão heráldica e emblemática (brasões, bandeiras, etc.) e iii) a imbricação da poesia, música e gravura interpretadas no folheto (SANTOS, 1999:56). Esses elementos estão impressos no interior dessa obra e são recuperados na capa que analisamos neste artigo.

Santos (1999:213) aponta-nos que a imagem e a palavra, no folheto de cordel, mantêm relação intrínseca, participando de um mesmo conjunto, uma mesma identidade poética. Segue afirmando que dessa relação se pode compreender a imbricação da imagem e da escrita na obra armorial.

Podemos observar essa confluência entre a imagem e a palavra no *Romance d'A Pedra do Reino e príncipe do sangue do vai-e-volta*. Esta obra corresponde à primeira parte de uma trilogia, ainda inconclusa, idealizada pelo autor. Uma obra que mistura vários gêneros, apresentada em “folhetos, vinculada à tradição dos romanceiros medievais e segmentada conforme as técnicas do folhetim” (MICHELETTI, 1997:14). Obra de fôlego que levou 13 anos para ser concluída, o romance *A Pedra do Reino* confunde-se com a vida do autor, na personagem de Quaderna, e com a denúncia e crítica do sertanejo. Está dividida em cinco livros, constituídos por folhetos, nos quais são narradas as aventuras de Quaderna e os percalços que o levam à prisão e de onde traça seu Memorial, em meio à narrativa vibrante, emblemática, e à apresentação de gravuras.

A imbricação da palavra e da imagem neste livro se dá pela apresentação de 26 gravuras que compõem a obra, algumas delas ocupam a página inteira, outras, apenas parte da página. Uma dessas gravuras compõe a capa da 8ª edição, de 2006.

A capa não é a mesma da primeira edição. Ganhou cores e forma diferenciadas, 35 anos depois da primeira edição de 1971. Isso se explica pelo fato de que o público é outro e a forma de propor a leitura, a atualização do texto é outra, instaurada dentro de um novo contexto, de uma outra época, na qual questões políticas e sociais são outras.

Por ser considerada apenas uma forma de embalagem, de roupa de presente e de apresentação que conquistou o leitor, a capa costuma ser mudada de edição para edição. No entanto, a composição gráfica da capa, dos seus elementos constitutivos, também estabelece relações intertextuais e interdiscursivas com o conteúdo verbal, imbricando-os.

A capa de uma obra pode ser entendida como um acontecimento discursivo (FOUCAULT, 1969), uma percepção histórica do enunciado, linguagem sendo percebida e utilizada em atividades sócio-histórico-culturais, deixando transparecer as concepções éticas e estéticas de uma dada sociedade e de seus usuários.

A partir da escolha de um lugar social, histórico e cultural é que se pode pensar na produção e recepção dessas práticas discursivas. Por esse motivo escolhemos a

definição de prática discursiva de Foucault (2007) e os conceitos de relações dialógicas e de esfera de Bakhtin (1988; 1999).

Foucault (2007:133) conceitua prática discursiva como sendo “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa”. Assim, as práticas discursivas envolvem um sujeito e sua produção num contexto histórico-social e dentro de esferas de circulação. Bakhtin (1999:33) afirma que dentro das esferas ideológicas existem diferenças profundas e que cada campo da criatividade ideológica tem um modo próprio de orientação para a realidade, refratando-a a seu modo e dispondo de função própria no conjunto da vida social. *É seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral.*

A partir dessas esferas discursivas se pode estabelecer as relações dialógicas que se relacionam com os acontecimentos que as envolvem. As relações dialógicas nos permitem perceber os outros discursos, as diferentes ideologias, as posições axiológicas dos sujeitos (BAKHTIN, 1988:256).

A partir dessas postulações, as práticas discursivas podem ser entendidas como enunciados verbais ou mesmo verbo-visuais, inseridas em determinadas esferas discursivas que as legitimam, garantindo sua produção, circulação e recepção.

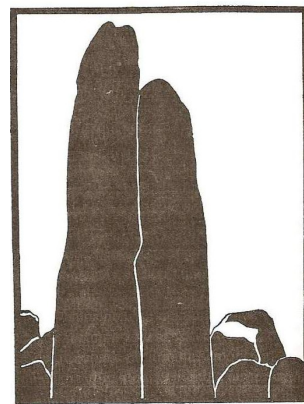
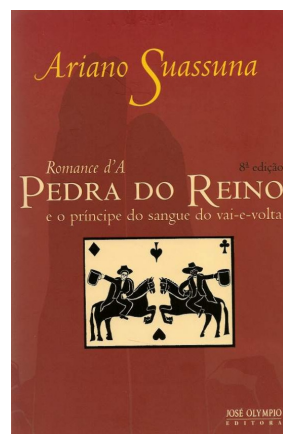
Assim, podemos analisar a capa do livro *Romance d'A Pedra do Reino e príncipe do sangue do vai-e-volta* como resultante de uma prática discursiva, que envolve diversas e distintas vozes, levantadas pelas relações dialógicas nela contida.

Ao compor a capa, a organização de seus elementos visa ao estabelecimento de um sentido perante o consumidor/leitor. Essa capa, da 8ª edição, de 2006, apresenta-se em tom vermelho, com o nome do Autor em amarelo ouro, encabeçando a capa, centralizado. No centro da capa, em creme, com contorno em vermelho brilhante, aparece o título da obra, deste é destacada a expressão PEDRA DO REINO, que aparece em caixa alta, ocupando toda a extensão da capa e acima do título, à direita, em preto, aparece a edição. Abaixo do título, uma gravura que aparece no interior da obra, no Livro II – OS EMPAREDADOS. A cena pertence ao Folheto XLII – O DUELO. A gravura é constituída por um retângulo creme, margeado de preto, no qual aparecem as figuras de dois cavaleiros montados em seus cavalos. Os cavaleiros estão representados em cor preta, colocados frente a frente, seguram um objeto. O cavaleiro da esquerda é branco e o da direita é negro. Há na figura a apresentação dos quatro naipes do baralho.

Em marca d'água, vermelha, aparece a imagem da Pedra do Reino, como pano de fundo sob o nome do autor, o título e a gravura. A gravura é de autoria do próprio Suassuna e o *design* gráfico é de Isabella Perrotta, da agência *Hybris Design*. No canto inferior direito, aparece o nome da editora, também em creme.

As relações dialógicas estabelecem-se na confluência dessas imagens com a narrativa, por meio de interdiscursividades que retomam os acontecimentos históricos e os relacionam com a vida dos sertanejos. Tanto a imagem da Pedra do Reino quanto a Gravura do Duelo figuram no interior da obra

Podemos verificar que a capa vermelha tem a marca d'água da figura da Pedra do Reino que se imbricam, constituindo um enunciado, instaurando a voz do enunciador que a compôs.



Podemos verificar que a imagem da Pedra do Reino, em marca d'água, na capa, representa a imagem que está no Livro I – A Pedra do Reino, no Folheto XXI – As Pedras do Reino. A narrativa é recuperada a partir da gravura popular, de modo que o texto constrói a imagem e essa constrói o texto. A imagem constituída na capa, esse enunciado, forma-se a partir de uma disposição gráfica, espacial, sendo que a Pedra do Reino está como base, suporte do embate, da peleja medieval dos cavaleiros cruzados, luta ancestral, recuperada pela interdiscursividade e pela intertextualidade (FIORIN, 2006:51-53). Nas citações, da gravura do Duelo, das batalhas dos Cristãos e dos Mouros, marcadas na narrativa pela citação dos reis, cavaleiros medievais, por referências a Dom Sebastião, os dois lados de um “ordálio-brasileiro”, estabelecem-se relações dialógicas com a figura da Pedra do Reino e sua narrativa, igualmente fantasiosa, permeada por citações medievalescas e de referências a fatos históricos, numa imbricação de manifestações messiânicas, tomada de consciência das injustiças

sociais, com a chamada guerra sertaneja. Um núcleo discursivo comum une os discursos: batalhas sangrentas de vida e de morte.

Assim, o vermelho da capa recupera essa idéia de sangue derramado, de lutas e expiações, simbologia de morte, medo e dor, mas também de paixões, de vivências apaixonadas e febris, do engajamento, da entrega de corpo, de alma e de coração.

Na passagem das Pedras do Reino (Livro I – A Pedra do Reino, no Folheto XXI – As Pedras do Reino), narrativa que antecede e introduz a narrativa do Folheto XXII – A Sagração do Quinto Império - Quaderna ressentia-se de não encontrar nas Pedras “as manchas do sangue do Rei, que, segundo as lendas sertanejas, permanecia vivo e vermelho, na Pedra, nos lugares em que ele a tocara, já ferido de morte (SUASSUNA, 2006:147)”.

Quaderna ressentia-se de a imagem real das Pedras não se assemelhar à fotografia tirada por Euclides Villar, nem com a gravura que seu irmão Taparica havia feito da Pedra, a partir do desenho do Padre Francisco José Corrêa de Albuquerque<sup>2</sup>.

Ao conversar com o fotógrafo Euclides Villar, este revela a Quaderna o lado real do fantástico, ao dizer que “assim era o Mundo e assim era a Literatura! Nas coisas do mundo, os ‘chuveiros de prata’ nunca ou raramente existiam, e o ‘sangue vermelho das pedras, conservado vivo e fresco durante todo o tempo’ era mijo-de-mocó” e que “se a gente não mentisse um pouco, ‘ajudando as pedras tortas e manchadas do real a brilharem no sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino Encantado da Literatura””. Instaura-se a ironia (BRAIT, 1996) desautorizando o discurso literário, estabelecendo uma relação de cumplicidade com o interlocutor, fazendo um deboche às narrativas literárias e, ao mesmo tempo, apontando para Quaderna uma saída para a restauração de “seu Reino, a Catedral, a Fortaleza da minha Raça! (SUASSUNA, 2006, 149)”

Neste trecho, o sema *sangue* é retomado várias vezes com função e significados diferentes, ora substantivo ora adjetivo, corroborando essa idéia do vermelho, do sangue, da vida, da constituição do ser físico e psicológico, em passagens como “Vossas excelências já devem ter notado que, **no meu sangue**” = **na minha vida, existência** (destaque nosso), as imagens da onça e da Pedra são muito importantes” (IDEM:145);

---

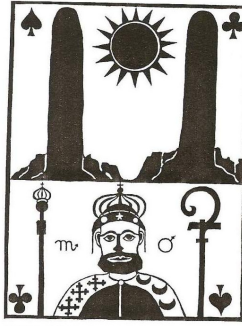
<sup>2</sup> O *Memória sobre a Pedra Bonita ou reino encantado na comarca de Vila Bela, província de Pernambuco*, de A.A. de Souza Leite, foi publicado pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1875, depois em Juiz de Fora e na *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*, IX (60), pp. 217-248; nas duas primeiras edições não constava o desenho. O desenho original está conservado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Uma cópia reduzida aparece na edição de Pernambuco e Pereira da Costa, em seu *Folk-lore pernambucano*, reproduz o desenho segundo seu original (SANTOS, 1999:233)

“... as degolações sangrentas executadas por meu bisavô, que tinham contribuído para instilar perigo em **meu sangue**” (destaque nosso) = **em mim, meu ser, o eu** (IDEM:146); “Os arredores do Castelo do meu **sangue real** (destaque nosso) = **condição social, nobreza** (IDEM:146); “Aquele anfiteatro antigo e bruto parecia exigir que eu misturasse **meu sangue**” (destaque nosso) = **fluido vital** (IDEM: 146); “ ...para ver as coroas-de-frade minando **sangue**” (destaque nosso) = **cor vermelha** (IDEM: 146); “o **sangue** (destaque nosso) vermelho das pedras, conservado vivo e fresco” = **pigmentação** (IDEM: 148). Essa idéia ainda é reforçada por vocábulos como ferrugem, férrea, sangrenta, sangraram. A leitura da cena nos remete a uma imagem vermelha, sangrenta, assim como está composta na capa.

Suassuna (2000:30) afirma que “a obra plástica vem da literária. É das imagens da literatura que surgem as ilustrações, e não o contrário”.

Na seqüência, temos a passagem em que Quaderna se encontra em “um grande momento, perigosamente diabólico e gloriosamente divino” (SUASSUNA, 2006: 150), momento em que se auto-sagra Rei, junto às duas rochas, As Pedras do Reino, retomando seu destino; Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil. Junta-se ao sangue derramado nas Pedras, nos sacrifícios feitos, nas degolações. Quaderna retoma as passagens históricas da Serra do Rodeador, da Pedra Bonita, da Guerra dos Canudos, as guerras sertanejas, lutas de um povo oprimido e sofrido. Luta dos jagunços contra fazendeiros, monarquistas contra republicanos, senhores de engenho e escravos, fracos e oprimidos contra fortes e poderosos. Todos esses discursos são trazidos à tona pelas relações dialógicas entre eles e o enredo da obra, na dimensão Armorial em que foi elaborada, pelas interdiscursividades e intertextualidades estabelecidas.

Ao voltar da Pedra do Reino, pede a seu irmão que faça a gravura da Pedra. As Pedras aparecem como dois monumentos fálicos, “as torres do Castelo do meu Império”, fortes, estruturais que seu irmão aponta parecerem com uma “totoca”, “indecente como o diabo!” (SUASSUNA, 2006: 153). Seu irmão cria uma gravura em que aparecem as pedras separadas, o sol, signo do masculino, do pai, da identidade do personagem; a lua, representando o feminino colocados na parte superior da imagem e na inferior, ao centro o Rei, seu avô, com coroa de prata sobre o chapéu de couro, Cetro na mão direita e Báculo profético na esquerda, manto com enfeites do Cordão Encarnado dos Mouros e do Cordão Azul dos Cristãos.



SEGUNDA GRAVURA FEITA POR TAPARICA SOBRE AS PEDRAS DO REINO E COM SEU BRASÃO APROXIMADO, TUDO A PARTIR DO DESENHO DO PADRE. VESE, PERFITAMENTE, COM ABSOLUTO RESPEITO HISTÓRICO, A COROA DE PRATA DOS QUADERNALS, MONTADA SOBRE UM CHAPEU DE COURO.

Há, assim a transfiguração estética do real, na composição da gravura elaborada por Taparica. Ao passar pelo desenho do padre, pela leitura do fotógrafo, pela gravura de Taparica, a imagem é reconstruída esteticamente. Desse modo, Quaderna reestrutura seu universo pela constituição da imagem que representaria verdadeiramente seu Reino, permeada por elementos históricos, naturais, poéticos, numa composição emblemática.

A gravura da Pedra que aparece na capa desta obra, elaborada a partir da fotografia de Villar, é uma recriação estética do real que apresenta as características das técnicas das xilogravuras encontradas nas obras de Samico, que influenciaram Suassuna. As pedras são separadas pelo traço branco, que compensa a ausência de perspectiva e isso reitera a aparência fálica das pedras. Há na gravura a perda da semelhança com o real

Segundo Van Woensel (1978:35), do ponto de vista literário, as gravuras integram-se às narrativas, sem ser redundantes, adquirindo, assim, caráter emblemático.

Assim, a gravura não representa mais somente a pedra, mas, simbolicamente, retoma os elementos iconográficos contidos na obra: o popular, o cordão Azul e o Encarnado, as festa populares; o heráldico pela divisão da gravura em dois planos e o uso de símbolos-padrão; as cartas de tarô, o místico, o baralho com seus naipes e cores, a figura do rei ligada ao sol etc. (SANTOS, 1999, 223).

Essa imagem iconográfica, mística e emblemática nos remete à cena de O Duelo.





A narrativa de um ordálio-brasileiro, um duelo medieval que relata a disputa travada entre Samuel, homem branco, fidalgo “...último representante dessa nobilíssima linhagem principesca [os Wan d’Ernes], derradeiro varão de minha casa...” (SUASSUNA, 2006: 283), com ideais monarquistas contra Clemente, “um negro-tapuia socialista engajado à Revolução sertaneja do Povo Brasileiro” (SUASSUNA, 2006: 293).

Samuel destro de ideais e de lateralidade e Clemente canhoto das mesmas, “o que, aliás, ficava muito bem a um esquerdista da marca dele. ... Samuel era destro e não sinistro” (IDEM: 292).

À esquerda está o homem branco e à direita, o canhoto, o sinistro, o homem negro. Como a obra carrega marcas profundas de uma simbologia cristã, há uma inversão, o estabelecimento de um discurso irônico e satírico ao se colocar à direita o negro e à esquerda o branco. A instauração dessa antítese pelas imagens conclama nossa memória discursiva para o entendimento, para a instauração do sentido da enunciação. Remete à dualidade Barroca. Se na simbologia cristã à direita fica o Bem e à esquerda o Mal, o sinistro, o canhoto, então, isso constitui uma polifonia, os muitos discursos, as muitas vozes evocadas para significar a imagem, por meio do discurso cristão, religioso, político, filosófico, etc. Essa antítese não se restringe à esfera da religiosidade, mas a todos os discursos que podem ser levantados dessa representação emblemática.

A disposição gráfica da figura retrata dois cavaleiros frente a frente, montados em seus cavalos, trajando suas vestes e capas, segurando as armas do duelo: penicos.

Suas vestes e a própria escolha do embate estabelecem relações dialógicas com a narrativa da Pedra do Reino, resgatando as tradições medievais das vestes dos cavaleiros e dos cavalos, tudo do Cordão Encarnado dos Mouros e do Cordão Azul dos Cristãos. Clemente usa o Encarnado e Samuel o Azul. Assim, “Clemente vai lutar como Cavaleiro mouro do Cordão Encarnado e comunista” e Samuel como Cavaleiro cruzado do Cordão Azul e fidalgo. Essas vestes remetem à narrativa da criação da gravura do Rei.

No universo simbólico da gravura de O Duelo, dois cavaleiros enfrentam-se, não apenas os dois, mas o entrave entre a Fidalguia e a Plebe. Clemente justifica a pendenga, que justifica a imagem: “mostrar como minha luta é realmente é uma luta do

Povo, luta popular. Como tal, Clemente escolheu como armas penicos. Nada de espadas e armas nobres, batizadas como o faziam os cavaleiros antigos. Transporta-se o mundo medieval, romanesco para o sertão nordestino.

Não é a luta de dois cavaleiros, mas a luta pelo resgate à identidade, essa luta está impressa na cena da Pedra do Reino, quando Quaderna busca sua identidade, o resgate de suas origens e de seu destino e na cena de O Duelo, quando se trava a luta de classes, de ideologias, de posicionamentos políticos.

Nesses embates fatídicos, em geral, sangrentos, só há um vencedor, o outro tem seu sangue derramado, manchando de sangue as Pedras, que se apresentam, na capa, vermelhas, fáticas fortificações a embasar, sustentar o Reino e seus combatentes, tornam-se as bases da Catedral, “a Fortaleza da minha Raça!”

Assim, ao compor a capa, seu enunciador resgata os elementos básicos constitutivos da trama da obra: as batalhas, o sangue derramado nos lugares históricos que constituíram a luta do povo sertanejo para a instauração de sua liberdade, o apagamento da opressão de classes, de raça, de credos de ideais políticos e filosóficos. Traça a sustentabilidade do duelo, da luta pelos direitos, garantida pelas Pedras, grandes, fortes, mas banhadas pelo sangue dos oprimidos e desvalidos, mas heróis e valentes Cavaleiros Embandeirados dos ideários de um povo sertanejo e viril.

A capa estabelece, assim, relações dialógicas com as práticas discursivas apresentadas no interior da obra, trazendo para o exterior o discurso contido no romance. Resgatando valores históricos e estéticos dos enunciados tratados na forma sistemática de sua exterioridade (FOUCAULT, 2007:137)

A síntese do Movimento Armorial, o Memorial, a luta pela justiça de um povo, da personagem, do autor estão presentes no enunciado da capa.

## **Referências Bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. S. A. 1988

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, nº 10. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Na confluência das formas: o discurso polifônico ode Quaderna /Suassuna*. São Paulo: Clíper Editora, 1997.

SANTOS, Idellete Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *O Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 8ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. Ao Sol da Prosa Brasileira. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Nov. de 2000, nº 10.

\_\_\_\_\_. *O movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1974: 2 ed. Separata de Revista Pernambucana de Desenvolvimento. Recife: Condepe, jan-jun. 1977: 7.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VAN WOENSL, M. *Uma leitura semiótica de A pedra do de Ariano Suassuna*. Dissertação de Mestrado em Literatura brasileira. João Pessoa: UFPB, 1978.