



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Mariângela Monsores Furtado Capuano

**Ressonâncias de heróis e reis medievais na (re)construção dos personagens
da *Pedra do Reino* por Ariano Suassuna**

Rio de Janeiro

2014

Mariângela Monsores Furtado Capuano

Ressonâncias de heróis e reis medievais na (re)construção dos personagens da *Pedra do Reino* por Ariano Suassuna



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C255 Capuano, Mariângela Monsores Furtado.
Ressonâncias de heróis e reis medievais na (re)construção dos personagens da Pedra do Reino por Ariano Suassuna / Mariângela Monsores Furtado Capuano. – 2014.
186 f.

Orientadora: Maria do Amparo Tavares Maleval.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Suassuna, Ariano, 1927-2014 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Suassuna, Ariano, 1927-2014. Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta – Teses. 3. Cavaleiros e cavalaria na literatura - Teses. 4. Heróis na literatura – Teses. 5. Reis e governantes na literatura – Teses. 6. Literatura comparada – Teses. 7. Literatura medieval – História e crítica - Teses. 8. Romances de cavalaria (ciclo arturiano) - Teses. 9. Cultura popular – Brasil, Nordeste – Teses. I. Maleval, Maria do Amparo Tavares. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Mariângela Monsores Furtado Capuano

Ressonâncias de heróis e reis medievais na (re)construção dos personagens da *Pedra do Reino* por Ariano Suassuna

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 17 de setembro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Jorge Luiz Marques Moraes
Colégio Pedro II

Prof. Dra. Lenora Pinto Mendes
Centro de Artes – UFF

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Ao Cláudio, meu amado marido, meu grande incentivador, que não pôde ver este trabalho concluído, e que, mesmo distante fisicamente, esteve presente em cada momento de sua confecção.

Aos meus filhos, Júlia e Filipe, minha força e meu esteio.

AGRADECIMENTOS

Sou grata à professora Maria do Amparo Tavares Maleval, pela orientação, pelo carinho, pelo incentivo, pela paciência e pela demonstração de grandeza humana, fundamentais para o desenvolvimento desta tese;

aos professores Sérgio Nazar David e Victor Hugo Adler Pereira, pelas valiosas contribuições para esta tese, na época da qualificação;

à coordenadora da pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, professora Maria Teresa Tedesco Vilar do Abreu, pelo apoio, tão importante no momento delicado em que vivi, na ocasião da finalização da tese, e aos demais professores e funcionários da pós-graduação em Letras, pela ajuda e pelo carinho;

aos meus pais, pelo incentivo, pelo apoio e pelo amor, fundamentais para minha caminhada;

aos meus irmãos queridos, por todo amor e carinho;

ao meu querido Cláudio, doce e amado companheiro, presença constante, pelo amor, pelas alegrias, pelo exemplo de grande homem e de grande profissional, pelo diálogo acadêmico, e por acreditar sempre que eu poderia prosseguir em meus estudos, mesmo que eu não acreditasse muito nisso;

aos meus filhos, que sempre estiveram ao meu lado, nos momentos alegres ou tristes, pelas demonstrações de amor, que me deram força para prosseguir;

aos meus amigos, que sempre estiveram na torcida pelo meu sucesso, e que estiveram comigo num momento muito difícil de minha vida;

à Marta Pimentel e ao Jorge Marques, grandes amigos, pela força e grande ajuda na revisão de parte da tese;

aos colegas e amigos do Colégio Pedro II, pela força e pelo carinho;

à “dona Ana”, mais uma vez, por estar presente na minha vida, na de meu marido e na de meus filhos, alegrando-nos e ajudando-nos sempre.

Creio que toda obra que entusiasme ou simplesmente toque um escritor o influencia. Se ele é apenas um colecionador de ressonâncias, sua obra será uma colcha de retalhos onde se distinguem claramente todas as vozes que ouviu. Mas se possui uma personalidade original, tudo o influencia, mas apenas no sentido de revelar a si mesmo virtualidades que se encontravam dentro de si, talvez adormecidas mas presentes; a voz que ele escutou e que o entusiasmou será fundida no cadinho pessoal e particular que todo verdadeiro artista ou poeta possui; e, como dizia Montaigne, das abelhas, com pólen bebido em todas as flores, ele termina por fabricar o mel que é somente seu.

Ariano Suassuna

RESUMO

CAPUANO, Mariângela Monsores Furtado. *Ressonâncias de heróis e reis medievais na (re) construção dos personagens da Pedra do Reino por Ariano Suassuna*. 2014. 186 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente tese está calcada na análise da obra de Ariano Suassuna, o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, considerado pelo autor como a sua “obra maior” e, a princípio, o primeiro volume da trilogia *A maravilhosa desventura de Quaderna, o decifrador*, e no primeiro volume da segunda parte da trilogia, *O rei degolado ao Sol da Onça Caetana*. O trabalho consiste, fundamentalmente, em examinar o diálogo estabelecido entre a obra de Suassuna com textos representativos da tradição literária ocidental, mais propriamente com os que remontam ao medievo. Para isso, fez-se um recorte nas relações que o romance trava com a matéria cavaleiresca, principalmente com a *Demanda do Santo Graal*, na sua estrutura e no desenho psicológico e moral dos personagens, notadamente de Sinésio, que encarna o mito do herói prometido, cujos paradigmas se assentam na figura lendária do Rei Artur, além de Galaaz, e na histórica de D. Sebastião, o rei desaparecido de Portugal. Sabe-se que esses reis e heróis míticos, considerados salvadores, uma vez que retornariam para restituir ao povo a dignidade e a liberdade perdidas, povoaram o imaginário ibérico e chegaram ao Brasil trazidos pelos colonizadores europeus. Dessa forma, a cultura popular do Nordeste brasileiro é povoada de histórias e lendas eternizadas e recriadas no folclore da região e na literatura de Cordel. Mas, ao lado do messianismo, outro aspecto faz-se notório nos personagens de Suassuna: a crueldade. E este tema, bem como o nome do personagem D. Pedro Dinis Quaderna, remete-nos para a história de alguns reis ibéricos da Idade Média: Pedro de Portugal e Pedro de Castela, que serão revisitados à luz da *Crônica de D. Pedro* de Fernão Lopes, no intuito de observar-se o diálogo com esta estabelecido por Suassuna, direta ou indiretamente.

Palavras-chave: Idade Média. Matéria Cavaleiresca. Heróis. Reis. Cultura Popular

ABSTRACT

CAPUANO, Mariângela Monsiores Furtado. *Resonances of medieval heroes and kings in the (re)construction of the character in Pedra do Reino by Ariano Suassuna*. 2014. 186 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This doctoral thesis (Brazilian format for Dissertation) dwells on an analysis of the novel “A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta” by Ariano Suassuna, considered his “greatest work” and the first installment of the trilogy *A maravilhosa desventura de Quaderna, o decifrador*, being the second part of that trilogy “O Rei Degolado ao Sol da Onça Caetana.” This research consists essentially in examining the dialogue established among Suassuna’s work and texts representing western literary tradition more properly concerning the medieval period. A selection of relations found in that novel concerning chivalry was then chosen, more specifically concerning the “Quest for the Holy Grail” (*Demanda do Santo Graal*) in its structure and in the psychological and moral design of the characters, especially Sinésio, who embodies the myth of the promised hero, whose paradigms regard the legendary figure of King Arthur, in addition to Galahad, and in King Sebastian’s historical figure, the King of Portugal who went missing. It is well-known that these mythical kings and heroes, considered saviors, would once return to reconstitute people with their lost dignity and freedom, being part of the imaginary world in Iberia. They were brought to Brazil by European colonizers. Thus, the popular culture in Northeastern Brazil is filled with stories and legends rendered eternal and recreated in their regional folklore, as well as in the *Cordel* Literature (a popular form of literature in the region). Yet, aside from its messianic trait, another aspect is notable in Suassuna’s characters: cruelty. This theme, as well as the name of the character D. Pedro Dinis Quaderna, leads us to the story of certain Iberian Kings from the Middle Ages: Pedro of Portugal and Pedro of Castile, later revisited in the *Crônica de D. Pedro* by Fernão Lopes, aiming to observe the dialogue, directly or indirectly, with Suassuna’s writing.

Keywords: Middle Ages. Chivalry. Heroes. Kings. Popular Culture.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	ELEMENTOS (AUTO)BIOGRÁFICOS	18
1.1	Ariano Suassuna e o Movimento Armorial	18
1.2	O Movimento Armorial e o Regime Militar	24
1.3	Ariano Suassuna e a cultura popular	31
1.4	Os lugares do intelectual e do ficcionista Suassuna	39
1.4	Romances autobiográficos	44
2	O DIÁLOGO DA <i>PEDRA DO REINO</i> COM A TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL	56
2.1	Antecedentes históricos e literários sobre o episódio da Pedra Bonita	56
2.1.1	<u><i>O Reino Encantado</i> de Araripe Júnior</u>	57
2.1.2	<u><i>A Pedra Bonita</i> de José Lins do Rego</u>	64
2.2	Constituição do romance	73
2.3	Estratégias de construção discursiva	83
3	ELEMENTOS MEDIEVAIS NA OBRA DE SUASSUNA	103
3.1	A cavalaria medieval na literatura	110
3.2	A matéria cavaleiresca no romance de Suassuna	117
3.3	O mito sebastianista	125
3.4	A construção da imagem do(s) rei(s)	136
3.4.1	<u>Justiça e crueldade na <i>Crônica de D. Pedro</i>, de Fernão Lopes</u>	144
3.4.2	<u>Os cinco impérios de sangue e crueldade da <i>Pedra do Reino</i></u>	152
3.5	A crueldade e o contexto político-social do Brasil	155
3.6	Entre a paráfrase e a paródia: heróis sertanejos em construção	161

CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS	178

INTRODUÇÃO

Que são os homens mais que a aparência de teatro? A vaidade e a fortuna governam a farsa desta vida. Ninguém escolhe o seu papel; cada um recebe o que lhe dão. Aquele que sai sem fausto nem cortejo e que logo no rosto indica que é sujeito à dor, à aflição e à miséria, esse é que representa o papel do homem. A morte, que está de sentinela, numa das mãos, segura o relógio do tempo, na outra, a foice fatal, e com esta, num só golpe certo e inevitável, dá fim à tragédia, fecha a cortina e desaparece.

Matias Aires

O presente trabalho é um estudo de aspectos da construção discursivo-literária na obra de Ariano Suassuna, a partir, e fundamentalmente, do livro *Romance d'A Pedra do Reino*, publicado em 1971.

Nascido na Paraíba, em 1927, o autor era filho do então presidente do estado, João Suassuna, assassinado por motivos políticos, quando o futuro escritor tinha apenas três anos de idade. A partir daí, devido a perseguições políticas, a família mudou-se para a fazenda Acauhan, no interior do estado, na cidade de Taperoá, onde viveu Suassuna dos seis aos quinze anos. Ali travou seus primeiros contatos com a cultura popular nordestina, que marcou toda sua formação na juventude, e posteriormente sua formação intelectual e sua trajetória de professor universitário e produtor cultural.

Fez os estudos ginasiais em Recife, onde também completou sua formação inicial de Direito. Já consagrado e estabelecido em Pernambuco, o escritor travou relações com um grupo de artistas que pensava a questão da arte erudita em confronto com a arte popular. Foi daí que surgiu a ideia de lançar o que Suassuna denominou de Movimento Armorial, em 1970.

Suassuna afirma em entrevista concedida a Lucimara de Andrade¹ que o Movimento Armorial foi uma homenagem prestada à Escola do Recife:

O movimento armorial para mim durou de 1970 a 1980. Coisa que eu fiz mais ou menos de propósito porque eu queria também prestar uma homenagem a Sílvio Romero e Tobias Barreto que no século XIX de 1870 a 1880 eles (*sic*) mantiveram aqui um importante movimento chamado a Escola do Recife (SUASSUNA in ANDRADE, 2011, p. 146.).

¹ Entrevista concedida à pesquisadora, publicada em sua dissertação de mestrado, “De reis, de circo e de pedra: o sonho ou as memórias das infâncias do menino Quaderna”, defendida na Universidade Federal de São João Del-Rey, em 2011.

O *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* é, sem dúvida, o maior produto do Movimento. Nele estão presentes elementos diversos que reúnem fato histórico, dados biográficos e autobiográficos, criação ficcional, heranças culturais de matriz ibero-medievais e nordestinas. No prefácio a esta obra, a escritora Rachel de Queiroz informa que o próprio autor lhe dissera que escrevia um “romance picaresco”. No entanto, ao iniciar uma discussão a respeito do picaresco na obra, a escritora faz uma afirmação que serve como ponto de partida para a presente reflexão:

Pode ser que a ideia de Suassuna, ao começar a escrever, fosse apenas fazer um romance divertido, usando aquela sua sábia dosagem de elementos literários, propriamente ditos, e elementos populares, baseado sobretudo no folclore local e nos versos dos cantadores, tendo como tema central os sucessos trágicos da Pedra Bonita. E aí, quem sabe, o santo apanhou o autor de surpresa, e baixou sobre ele de repente, e se apoderou do seu pulso e lhe ditou essa estranhíssima epopeia calcada nos sonhos, nas loucuras, nas aventuras e desventuras e nas alucinações genealógicas do Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna (QUEIROZ in SUASSUNA, 2006, p.15).

Destaca-se aqui o segmento “tendo como tema central os sucessos trágicos da Pedra Bonita”. No entanto, ainda de acordo com as palavras da escritora, Suassuna baseou-se “sobretudo no folclore local e nos versos dos cantadores”. Desta feita é possível concluir que, no *Romance da Pedra do Reino*, Ariano Suassuna oferece ao leitor uma obra, pensada a partir dos acontecimentos históricos da Pedra Bonita, tendo como finalidade a reapresentação de elementos do folclore nordestino na extensa narração feita ao longo de mais de setecentas páginas.

De acordo com o estudo de Edna Polese,

Depois que o livro fica conhecido no Brasil, os moradores do local em que ocorreu o tal movimento passaram, a partir de 1993, a organizar uma cavalgada ao local das Pedras para lembrar o movimento e para homenagear o autor, Ariano Suassuna. Dessa forma, o que estava no texto ficcional criado por Quaderna, um personagem fictício, começou a ser encenado trazendo uma nova repercussão à estranha história que passou a ser interpretada como simbologia de manifestação de cultura popular e perdeu, pelo menos no sentido negativo, a carga de demência, histeria coletiva, loucura e pandemônio como era conhecida no decorrer de décadas (POLESE, 2010, p.17).

Antônio Machado Pires, em seu livro *D. Sebastião, o Encoberto*, apresenta os acontecimentos da Pedra Bonita, a partir de um trecho do livro de Roger Bastide, *Terra de Contrastes*², em que narra os acontecimentos sucedidos no ano de 1836, na paróquia de

² BASTIDE, Roger. *Brasil, Terra de Contrastes*. São Paulo, “Corpo e Alma do Brasil”, 1964.

Flores, interior de Pernambuco. Trata-se de uma chacina ocorrida em virtude da fundação de uma seita criada por um fanático religioso, João Antônio dos Santos, que dizia ser o mensageiro do reino encantado de D. Sebastião. O seu centro místico era um santuário natural, constituído por dois enormes rochedos de cerca de trinta metros de altura, conhecido por Pedra Bonita. Dizia ele ser o local as torres do castelo enfeitado do rei desaparecido. Entre as rochas, que formavam um enorme salão, o fanático pregava e casava os fiéis. Arrebanhou muita gente para sua seita, porém, mais tarde, a pretexto de conseguir mais adeptos, afastou-se, deixando seu irmão liderando o grupo. O fanatismo foi crescendo de tal maneira que o novo líder exigiu sacrifícios humanos para que o reino de D. Sebastião se desencantasse. O episódio fatídico terminou com a morte de várias pessoas, vítimas do charlatanismo e/ou da credence sem limites (PIRES, 1971, p. 111- 113).

O livro de Suassuna é construído a partir desses acontecimentos, sendo que, no romance, o escritor se utiliza do fato histórico (o episódio da Pedra Bonita) a partir do qual o narrador (Pedro Dinis Ferreira-Quaderna) criará um texto de caráter a princípio épico, com elementos grotesco-burlescos e/ou carnavalizados. Discussões teóricas acerca do gênero a ser utilizado pelo narrador são travadas com dois personagens-filósofos radicalmente opostos: Clemente Anvérsio, defensor ferrenho da cultura popular, isenta das tradições estrangeiras, e Samuel Wandernes, protetor da fidalguia trazida ao Brasil pela cultura ibérica.

O texto de Suassuna é, segundo Guaraciaba Micheletti, uma “miscelânea de gêneros”. Nele combinam-se crônica, epopeia, romance policial, romance de aventuras, além de reflexões sobre a forma. É o “caráter híbrido” da obra que marca a fusão de elementos heterogêneos na construção do texto. (MICHELETTI, 1997, p. 15-16).

Na opinião da estudiosa, é praticamente impossível sintetizar o argumento do livro, levando em consideração as suas “peculiaridades”, já que na obra

[...] várias histórias se interpenetram, formando um nó que não é desatado; diversas narrativas, desligadas do nó, que visam ao retardamento do desenlace; várias vozes que colaboram para a recorrência de linhas temáticas. Na verdade, por seu caráter caleidoscópico, resumir a obra seria condená-la à destruição” (MICHELETTI, 1997, p. 16).

De acordo com os estudos da citada pesquisadora,

A narrativa se compõe de modo híbrido, abrigando traços distintivos de vários subgêneros ficcionais. Inspira-se em técnicas do folhetim, mas se constrói com características do folheto, do romance de cavalaria, da epopéia, dos textos bíblicos, em especial do mito apocalíptico, do memorial, da crônica, do ensaio, do romance. Daí decorrem a dificuldade de enquadrá-la num gênero preciso e a necessidade do estudo da mescla. (MICHELETTI, 1997, p. 18).

Ainda citando-a,

Se Quaderna faz de sua obra um folheto, porque estudou os “aedos sertanejos”; um romance de cavalaria, porque ele e seus “heróis são vaqueiros e nobres cavaleiros do sertão” que empreendem uma busca; uma epopéia, porque encontra-se “cego” e “epilético” o que o torna apto a cantar as glórias de seu povo; um registro apocalíptico, por ser profeta; um ensaio, pois discute a Literatura e a Arte; como Bibliotecário, “Diretor da Biblioteca Municipal Raul Machado”, à semelhança de Fernão Lopes, guarda-mor da Torre do Tombo, em Portugal, pode ser o “cronista-mor” d’A Pedra do Reino (MICHELETTI, 1997, p. 48).

Aliás, Quaderna não é aproximado apenas do primeiro cronista-mor de Portugal. Em sua genealogia estaria o Rei-Trovador, D. Dinis, pai do conde D. Pedro de Barcelos, autor do mais conhecido *Livro de Linhagens* medievo:

Quaderna – Pedro Dinis Ferreira-Quaderna não é só bibliotecário, mas descende de D. Dinis, o rei trovador, cujo filho D. Pedro, Conde de Barcelos, está entre os grandes cronistas do século XIV. Na sua nobre ascendência encontra-se a origem de sua vocação e, em seu nome, toda uma tradição de poder e de literatura (MICHELETTI, 1997, p. 48).

Os trechos acima confirmam a ideia defendida neste trabalho de que o romance de Ariano Suassuna estabelece um diálogo com a tradição literária ocidental, quando revisita os gêneros e subgêneros citados e propõe uma discussão teórico-crítica acerca deles.

Conquanto o *Romance d’A Pedra do Reino*, segundo Guaraciaba Micheletti, não possa ser resumido, por apresentar um “caráter caleidoscópico”, pode-se afirmar que o texto também é a apresentação do memorial de D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, que, preso em Taperoá, cidade situada no sertão da Paraíba, constrói um discurso em que se defende da acusação do assassinato de seu padrinho, D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto. O relato se dá perante o Corregedor, que o intimou para um depoimento no qual conta a história de sua família, das desavenças, das lutas e das controvérsias políticas, literárias e filosóficas em que se vira envolvido.

A escrita do memorial é, pois, uma estratégia de defesa construída pelo narrador para inocentar-se do crime pelo qual estava sendo acusado. Segundo o próprio Quaderna, seu texto é dirigido “aos magistrados e soldados, toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros [...] aos nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos...” (SUASSUNA, 2006, p. 35).

Quaderna se revela ao longo da narrativa um sujeito enigmático, ligado profundamente às raízes de sua terra e defensor obstinado da cultura popular. Sua erudição vem naturalmente

das leituras dos “acadêmicos”, de seus estudos no seminário e das conversas que trava com Clemente Anvérsio e Samuel Wandernes, seus antigos professores e atuais mentores intelectuais.

A hipótese central da presente tese é a de que Ariano Suassuna busca com seu romance forjar um olhar mais arguto para a cultura popular sertaneja. Ao transitar com naturalidade entre a épica, as canções de gesta, as crônicas, as novelas de cavalaria e o próprio romance medievo e pós-medievo, revisitando obras ícones desses gêneros, o autor criticamente refaz o percurso de construção discursiva de várias delas. Utiliza para tal, como recursos discursivos próprios, a ironia e o grotesco. O resultado é um texto que sugere uma releitura da tradição literária ocidental, de forma questionadora, no que diz respeito aos aspectos retóricos.

A crítica que o escritor faz em sua obra se evidencia nos simulacros que o narrador Pedro Quaderna cria na construção de sua narrativa. A seleção de imagens que glorificam e engrandecem o homem sertanejo comum e a omissão da realidade que ele chama de “afoscada e raposa do Sertão” (SUASSUNA, 2006, p. 50) são técnicas retóricas semelhantes às que possivelmente foram utilizadas pelos autores clássicos na construção do “passado heroico” de seus povos. O que Suassuna traz à discussão neste romance é que as ficções, como tais, são recriações de mundo, válidas se estudadas sob esse ponto de vista. Partir de elementos prosaicos e construir algo verdadeiramente artístico é o objetivo do escritor. Isso aponta para a hipótese de que as raízes das grandes obras podem ser originadas de episódios cotidianos destituídos da aura mágica que possam posteriormente ostentar.

Os episódios tornados heroicos na narrativa de Suassuna se dão, como possivelmente teria ocorrido na tradição clássica ou medieval, pela supervalorização dos feitos de seus personagens. No entanto, como em Suassuna isso ocorre pelo viés da ironia e do grotesco, a ideia de que o heroísmo é falso fica clara. Por analogia, pode-se ler a tradição literária ocidental, pautada igualmente no heroísmo, enquanto ficção³, que, da mesma forma, provavelmente expurgou o que eventualmente houvesse de prosaico para valorizar apenas o que serviu como matéria de representação de um mundo ideal.

A presente tese tem por objetivo geral demonstrar que Ariano Suassuna transforma seu *Romance d’A Pedra do Reino* numa magistral representação crítica e original da cultura nordestina, num processo dialógico com narrativas representativas dos períodos medieval,

³ Segundo o *Dicionário de Termos Literários* do professor Massaud Moisés, “ficção é sinônimo de imaginação ou invenção”. [...] “Qualquer obra literária (conto, novela, romance, soneto, ode, comédia, tragédia, etc.) constitui a expressão dos conteúdos de ficção. Entretanto, recorre-se ao vocábulo, costumeira e restritivamente, para designar prosa literária em geral, ou seja, a prosa de ficção.” (MOISÉS, 2004, p. 188).

principalmente, e clássico, dentre outras que foram deixadas de lado (como por exemplo as da autoria de Dostoiévski, seu ídolo confesso). Mais que isso: a leitura da obra suassuniana acaba fornecendo subsídios para uma releitura crítica a certa tradição literária ocidental, que se estrutura a partir da representação de um passado heroico supervalorizado.

Intenta-se realizar uma leitura da obra em questão, a partir da conceituação sobre o grotesco apresentada por Bakhtin (1987). Pretende-se, assim, demonstrar a ideia de que a estratégia de uso das representações grotescas encontradas no livro aponta o elemento “glorioso”, baseado na concepção de glória do próprio narrador. Mais que isso, será essa a via encontrada por Ariano Suassuna para inscrever em um grande romance uma representação crítica e original da cultura nordestina.

A partir desse objetivo geral, buscou-se atingir preliminarmente os seguintes objetivos específicos:

1º. Analisar o processo de construção do livro, levando em conta que há semelhanças entre os lugares sociais de onde falam o autor e o narrador e que há no romance uma escrita (a de Quaderna) inscrita na de Ariano Suassuna, autor empírico⁴;

2º. Comparar estratégias discursivas utilizadas na obra com textos exemplares da épica e das novelas de cavalaria medievais, bem como de outros gêneros e subgêneros textuais, como a crônica, apontando seus efeitos na construção do romance;

3º. Estudar de que forma a ironia, ao mesmo tempo corrosiva e construtiva, está ali presente, e como ela contribui para desenvolver o pensamento do narrador no processo de construção da sua escrita;

4º. Propor uma leitura em que o livro, numa escala macroscópica, apresenta-se como uma crítica a certa tradição literária ocidental, que se estrutura a partir da representação de um passado heroico supervalorizado.

5º. Demonstrar que a estratégia de uso das representações grotescas encontradas no livro aponta para o elemento “glorioso”, baseado na concepção de glória do próprio narrador.

A tese foi construída em três capítulos em que foram analisados aspectos considerados relevantes na construção textual, além desta introdução, que apresenta o objeto de estudo, os objetivos, a estrutura e metodologia adotadas.

⁴ Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o autor empírico é entendido como o escritor, enquanto o textual é o narrador. É o que se comprova a seguir, em suas palavras: “[...] preferimos as designações de autor empírico e de autor textual, de modo a ficar bem clara a ideia de que o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto.” (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 228).

No primeiro capítulo, o ponto de partida foram os elementos autobiográficos e biográficos na produção do escritor paraibano, por considerar-se que o estudo da obra de Suassuna não pode ser dissociado de sua vida pessoal. Na obra escolhida para trabalhar mais especificamente nesta tese, é clara a presença de elementos nos quais se podem perceber traços tanto da personalidade assim como da vida do próprio escritor na construção do principal personagem da trama, D. Pedro Dinis Quaderna. A coincidência das datas de nascimento do autor e do personagem e a busca por uma poética calcada nas raízes populares são algumas das muitas aproximações que se podem perceber no texto.

O arcabouço teórico utilizado para a construção do capítulo está calcado fundamentalmente nas ideias desenvolvidas por Philippe Lejeune e por Leonor Arfuch, respectivamente, nas obras *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet* (2008) e *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea* (2010).

No segundo, procurou-se investigar de que maneira Suassuna se utiliza de elementos da tradição literária ocidental como estratégia de construção discursiva. No romance, o escritor parece reconstruir o percurso que a tradição literária ocidental fez da epopeia ao romance moderno, por meio das inquietações e dos questionamentos empreendidos pelo narrador-personagem.

O personagem principal deseja construir uma epopeia aos moldes tradicionais; no entanto, no decorrer da narrativa, percebe ser essa uma tarefa impossível e, assim, é convencido por seus interlocutores, os personagens Clemente e Samuel, de que a epopeia⁵ nos dias atuais é algo anacrônico e já substituída pelo romance⁶. O suporte teórico do capítulo constitui-se das obras a *Teoria do Romance*, de Luckács (1962), *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987) e *Questões de Literatura e de Estética* (2010), de Bakhtin.

⁵ A epopeia clássica gira em torno de “assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme ou/e permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia; o protagonista da ação deve ser um herói de superior força física e mental, embora de constituição simples, instintivo, natural [...]”. Com relação à estrutura, suas partes são autônomas: a proposição, a invocação e o epílogo. Outro aspecto muito importante da épica clássica é a presença do *maravilhoso*, o impacto das forças divinas na ação dos heróis (MOISÉS, 2004, p.151-156).

⁶ De acordo com Menéndez Pidal, o romance é uma composição épico-lírica breve, cantada acompanhada de instrumentos (MENÉNDEZ-PIDAL, 1946, p. 9). Massaud Moisés registra que o romance apresenta dois sentidos: o primeiro refere-se a uma “composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas, ou redondilhos maiores. O vocábulo ‘rimance’ alterna com ‘romance’ e corresponde, até certo ponto, à balada medieval” (MOISÉS, 2004, p. 400). Pode também ser uma composição em prosa. Na segunda acepção, romance designa uma forma literária universalmente considerada “a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas” (JAMES, 1937, p. 326, apud MOISÉS, 2004, p. 400), a ponto de parecer imune a regras.

No terceiro, buscou-se ressaltar a marcante presença de elementos medievais na obra de Suassuna. Optou-se por tratar em um item à parte da influência de aspectos da Idade Média na obra do escritor por ser essa a vertente mais profundamente enraizada na cultura popular do Nordeste brasileiro. Dessa forma, puderam-se perceber algumas aproximações entre a novela de cavalaria, a crônica e o *Romance d'A Pedra do Reino*. Sendo assim, nesse capítulo em especial, investigou-se, mais detidamente, tal presença, principalmente o patente diálogo estabelecido pela obra com a *Demanda do Santo Graal*, como também o menos óbvio com a *Crônica de D. Pedro*, de Fernão Lopes.

O referencial teórico que norteou a feitura do capítulo tem como base a obra de Ramón Llull, *O livro da Ordem da Cavalaria* (2000), traduzido por Ricardo da Costa; os ensinamentos sobre a Idade Média e a Historiografia, contidos respectivamente no capítulo “A novela de cavalaria: a *Demanda do Santo Graal*”, escrito por Lênia Márcia Mongelli, parte III do estudo sobre o Trovadorismo, e no capítulo escrito por Maria do Amparo Maleval, “A Historiografia – Fernão Lopes”, parte II do estudo sobre o Humanismo, da obra dirigida por Massaud Moisés, *A Literatura portuguesa em perspectiva* (1992), volume 1; e as considerações sobre a construção da figura do herói, formuladas no livro de Martin Cezar Feijó, *O que é herói* (1984).

1 ELEMENTOS (AUTO)BIOGRÁFICOS

A minha literatura é meu mundo e eu não faço diferença entre a minha vida e a minha literatura.

Ariano Suassuna

1.1 Ariano Suassuna e o Movimento Armorial

É difícil estudar a obra de Ariano Suassuna dissociando sua vida e suas experiências daquilo que cria. O que o escritor defende, em seu trabalho artístico, é fruto de suas vivências, de suas memórias, o que sugere ao receptor de sua obra que a vida e a arte se misturam.

Conhecedores da obra suassuniana sabem que o escritor paraibano determinou como projeto artístico criar uma arte erudita, calcada em raízes populares. Sendo assim, toda a sua vida de intelectual e artística perseguiu esse objetivo.

Desde muito jovem, o escritor, após viver o trauma que o marcou para sempre – o assassinato de seu pai – dedicou-se a protestar, por meio de sua arte, contra esse episódio, suas causas e consequências. Essa foi a maneira que encontrou de homenageá-lo e de manter viva a sua memória, mostrando a todos, segundo a sua ótica, os equívocos que se formaram acerca da imagem desse homem “forte e injustiçado”. João Suassuna foi sempre apresentado pela imprensa oficial como o vilão, aquele que representava o atraso das oligarquias rurais. A visão que a história oficial formou em torno de sua figura sempre incomodou o escritor Ariano:

Sabe, nos últimos anos, tenho feito uma autocrítica, uma auto-avaliação... Não tem sido fácil, é muito doloroso. Mas é que eu queria entender melhor algumas posições que tomei ao longo da vida... Meu pai foi assassinado – no Rio de Janeiro – quando eu tinha 3 anos de idade, por conta de questões políticas ligadas aos episódios da Revolução de 30, em Princesa, cidade do sertão da Paraíba. Eu cresci lendo jornais falando mal de meu pai... Era a luta do bem contra o mal. O bem era o urbano, que representava a modernidade, o progresso, o governo. O mal era o meu pai, que significava o atraso, o primitivo, por ser rural. Sabe o que fiz, para conseguir viver, pois aquilo me doía muito?... Resolvi inverter: o bem era o rural, o mal era o urbano... Patei toda minha vida nisso... (SUASSUNA in NOGUEIRA, 2007, p. 30-31).

Sabe-se que, apesar de ter convivido apenas os três primeiros anos de sua vida com a figura paterna, esta o marcou indelévelmente. As memórias infantis se confundem com as histórias que ouviu mais tarde a respeito do pai. As lembranças que ainda hoje possui dessa breve convivência são sempre descritas de forma melancólica, o que demonstra que, passados

mais de 80 anos do fato ocorrido em nove de outubro de 1930, o episódio ainda o fere lancinantemente. Segundo Idelette Santos, “o *Romance d’A Pedra do Reino* é um romance histórico, um romance que rememora o passado para exorcizá-lo e tentar explicar o presente” (SANTOS, 1999, p. 90).

O prazer pela leitura foi um dos legados de seu pai e, por isso, o escritor, desde muito cedo, sentiu-se atraído por ela. O seu primeiro contato com o mundo da literatura ocorreu na biblioteca paterna, local onde encontrou obras que o marcariam para sempre. Ainda hoje guarda como relíquias um exemplar de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; três livros escritos pelo cearense Leonardo Mota, *Cantadores*, *Sertão alegre* e *Viroleiros do Norte*; *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós (VICTOR e LINS, 2007, p.30).

Ainda menino em Taperoá, Suassuna costumava ler deitado em sua cama, hábito que conservou por toda a vida. Sua paixão pela leitura era tanta que, “a cada página lida, um pedacinho dela era arrancado e levado à boca”. Dessa forma, nascia então um legítimo “devorador de livros” (VICTOR e LINS, 2007, p. 12).

Sua ligação com a cultura nordestina se deu ainda muito cedo. Quando criança, em Taperoá, ouviu pela primeira vez um desafio de viola e, algum tempo depois, o futuro escritor assistiu a uma peça encenada com bonecos, os mamulengos.

A cultura popular, desde cedo, contagiou o jovem Suassuna, fazendo com que não conseguisse mais se desvencilhar das matrizes culturais de sua terra. É mais fácil a um artista mergulhar com profundidade em suas raízes culturais se, de fato, vivenciar essa cultura. É o caso do escritor, que conviveu desde criança com o romanceiro nordestino e com os músicos populares, o que possibilitou ao futuro intelectual teorizar sobre o que vivenciou.

A formação intelectual de Suassuna é bastante eclética; ao mesmo tempo em que aprecia todas as manifestações culturais populares, preza o conhecimento erudito. Ainda bem jovem, por volta de 1942, inicia-se na literatura, lendo folhetos de cordel e clássicos como *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, e *Scaramouche*, de Rafael Sabatini. Pouco tempo depois, por recomendação de seus tios maternos Manuel Dantas Villar e Joaquim Dantas (ambos inspiraram a criação dos personagens Clemente e Samuel, do *Romance d’A Pedra do Reino*), mergulha nas leituras de Euclides da Cunha, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Antero de Figueiredo e ainda José Lins do Rego, por sugestão de outro tio materno, Antônio Dantas Villar (CADERNOS DE LITERATURA, 2000, p. 9).

Em 1946, quando ingressou na faculdade de Direito, Suassuna entrou em contato com um grupo de escritores, teatrólogos, atores e artistas plásticos, entre os quais estavam Hermilo Borba Filho e Lourenço da Fonseca Barbosa, o Capiba. Nessa ocasião, participa da criação do

Teatro do Estudante de Pernambuco, o TEP. A partir de então, enquanto se graduava advogado, ingressou no mundo do teatro e da cultura. Escreveu sua primeira peça teatral em 1947, *Uma mulher vestida de sol*, baseada no Romanceiro Popular do Nordeste, e ganhou com ela o Prêmio Nicolau Carlos Magno, promovido pelo TEP.

Recebeu influências, em sua dramaturgia, do escritor espanhol Federico García Lorca, cuja obra foi-lhe apresentada por Hermilo Borba Filho. Sua identificação imediata com o referido autor se deu pelo fato de Lorca ter acolhido em seus textos as sugestões populares, o que o ligava diretamente ao escritor paraibano, fortemente envolvido pela cultura de sua terra. As produções de García Lorca foram fundamentais para o rumo que a obra do escritor tomaria dali por diante, uma vez que as imagens presentes no teatro do dramaturgo espanhol (cavalos, ciganos, festas de rua) também faziam parte do universo sertanejo de Ariano Suassuna (VICTOR e LINS, 2007, p. 37).

O universo ficcional do escritor espanhol originou-se da sua maior fonte de inspiração, o Romanceiro Ibérico. Esse ponto atraiu o escritor Suassuna, ao perceber que toda obra de arte pertence a um local determinado, mas que, ao representar um povo, uma nacionalidade, deixa de ser local e passa a universal. É o caso de Cervantes, que criou uma obra cujo tema é local, mas que atinge questões universais e, por sua qualidade e pela divulgação que alcançou, tornou-se então patrimônio da Arte mundial. Suassuna, a respeito da obra de Cervantes, afirmou:

Na partida (trata-se da obra *Dom Quixote*), não é um romance universal; é uma obra que nasceu local – ninguém mais espanhol que Cervantes – e atingiu a dimensão universal. Por quê? Porque Cervantes expressou, mais do que ninguém, a partir de circunstâncias locais, os problemas do ser humano (SUASSUNA, 2000, p. 36).

Clara é a busca de Suassuna, desde muito jovem, por uma poética popular. “A busca da poética popular como modelo de criação e a consciência do seu engajamento em prol da cultura brasileira” são as constantes que guiaram a vida e orientaram a obra do autor de *A Pedra do Reino* (SANTOS, 1999, p. 96).

O seu trabalho segue tal fio condutor, o da poética popular, demonstrando uma forte coerência, já que toda sua vida como homem, escritor e secretário cultural é pautada nessa busca. Sua visão sobre cultura popular é peculiar, já que enxerga nela a matriz para uma produção artística, fruto de pesquisa e de reflexão. Sendo assim, o trabalho artístico de Suassuna não pode ser considerado uma produção artística popular, uma vez que o escritor é um intelectual, um teorizador sobre sua prática. Isso o diferencia do artista popular que,

geralmente, não se preocupa em teorizar sobre sua produção, reproduzindo uma cultura, atendendo ao talento natural e ao fato de estar imiscuído nela. Suassuna produz sua obra de um lugar social invulgar. O próprio autor, em uma entrevista concedida à Evelin Pereira, cujo trecho será transcrito a seguir, afirma isso:

[...] eu não faço arte popular porque eu não sou um homem do povo. Seria uma falsificação. Eu me interesso pelas formas de manifestação da cultura popular. A arte popular é a arte do que eu chamo a arte do quarto Estado, usando uma terminologia ligada à Revolução Francesa. Nessa época a sociedade estava dividida em três Estados: nobreza, clero e povo, mas essa definição era feita por Danton, Robespierre, e eles não eram populares [...] de facto havia quatro classes sociais: nobreza, o clero e o que eles chamavam de povo, era subdividido em duas classes: a burguesia e o proletariado, que era integrado pelo operariado urbano e pelo campesino pobre. Isso é o que eu chamo de quarto Estado. No Brasil o quarto Estado é essa imensa maioria de despossuídos que constitui a nossa população. A arte popular é a arte feita pelo povo do quarto Estado. A minha peça [O Auto da Compadecida] é uma peça de um escritor que não pertence ao quarto Estado, mas que se baseia na arte produzida por ele, procurando os mitos que já tenham sofrido uma espécie de sanção coletiva do povo brasileiro (SUASSUNA apud PEREIRA, 2007, p.56).

O escritor paraibano, em suma, reconhece as raízes de sua cultura e as utiliza num processo de recriação. Como ele mesmo afirmou, é um artista que lança mão da arte popular para criar a sua obra. Dessa forma, o que produz é uma criação que se pretende erudita com base nas matrizes populares. Este é, portanto, o cerne do movimento que Suassuna foi amadurecendo durante os anos em que participou do TEP, do TPN (Teatro Popular do Nordeste, criado em 1959 por Ariano e Hermilo Borba Filho) e em que foi professor universitário e diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, ainda nos anos 60. Trata-se do Movimento Armorial, deflagrado em 1970, no Recife, que surgiu com a finalidade de lutar contra o processo de descaracterização da cultura brasileira.

Esse Movimento foi lançado mais precisamente no dia 18 de outubro de 1970, com uma exposição de artes (esculturas, pinturas e gravuras) e um concerto da Orquestra Armorial de Câmara, intitulado “Três séculos de música nordestina: do Barroco ao Armorial”, na igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, no Recife. O movimento cultural foi promovido pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), através do seu Departamento de Extensão Cultural (DEC), e pelo Conselho Federal de Cultura.

O Movimento teve uma boa aceitação e, antes de completar um ano do seu lançamento, antes mesmo de o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, primeiro livro armorial brasileiro, ser lançado com grande sucesso em 1971, o *Jornal*

do Commercio do Recife publicou uma entrevista com Ariano Suassuna falando a respeito da repercussão do movimento no Sul e no Sudeste do Brasil. O escritor se valeu das matérias publicadas nos jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre sobre as apresentações que ele e a Orquestra Armorial fizeram no Rio e na capital gaúcha. Na ocasião, em meio às apresentações musicais, Suassuna dava explicações que eram verdadeiras aulas sobre cultura brasileira: “Com o auxílio de diapositivos, pinturas, gravuras, desenhos e livros de poemas, o escritor apresentava o espetáculo, o Movimento Armorial, suas origens e seus objetivos, suas primeiras realizações e os planos em defesa da cultura brasileira” (HISTÓRICO do Movimento Armorial, s/d, p. 1).

Em 26 de novembro de 1971, uma segunda exposição de arte armorial, realizada na Igreja do Rosário dos Pretos, em Recife, referendava a proclamação do Movimento por Suassuna, que passou a existir, com um grande número de publicações, exposições, concertos, representações teatrais. Um jornalista, na época, de maneira um tanto irônica, declarou que o Recife estava impregnado da palavra “armorial” (SANTOS, 1999, p. 21).

A arte armorial precedeu o próprio Movimento, que surgiu para divulgar e reafirmar uma arte que vinha sendo praticada por muitos artistas. Segundo o próprio Suassuna, foram as obras, os encontros de profissionais com um mesmo ideal e as criações artísticas e literárias em si que permitiram a definição de tal produção. Dessa forma, a prática antecedeu a teoria (SANTOS, 1999, p. 21-22).

Para definir o que vem a ser “armorial”, transcreve-se o que informa a pesquisadora da obra de Suassuna, Idelette Santos:

O substantivo “armorial” designa, em português, a coletânea de brasões da nobreza de uma nação ou de uma província. Sua utilização como adjetivo constitui um neologismo. A incompreensão gerada em relação à escolha desse nome tem sua origem na associação do nome a uma época, a Idade Média, e a uma classe social, a nobreza (SANTOS, 1999, p. 25).

O termo “armorial” foi escolhido pelo próprio idealizador do Movimento com base em dois critérios. O primeiro é puramente estético, diz respeito à sonoridade. O segundo liga-se à ideia de que a heráldica no Brasil é uma arte eminentemente popular, uma vez que se faz presente nos estandartes das diferentes agremiações populares, nas bandeiras e camisas das equipes de futebol das mais diversas cidades brasileiras e nos ferros de marcar bois do sertão nordestino.

Na ocasião do lançamento do Movimento, Suassuna escreveu um texto que foi veiculado juntamente com o programa do concerto, do qual se cita o trecho a seguir:

Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era ‘armorial’, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome ‘armorial’ servia, ainda, para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores — toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do Século XVIII (SUASSUNA, *apud*, HISTÓRICO do Movimento Armorial, s/d, p. 5).

Em suma, a relação que a obra do escritor Suassuna trava com a cultura oral e popular fazem parte do seu projeto de mergulhar nas raízes da cultura brasileira, enxergando nela o que há de universal. De acordo com Ligia Vassallo,

sem se sentirem regionalistas estreitos, os criadores armoriais buscam apoiar-se em temas da cultura popular nordestina, visando alcançar a imagem de uma nova literatura e uma nova arte brasileira, através da re-criação poética daquilo que Ariano prefere chamar de romanceiro (VASSALLO, 1993, p. 26).

Sua proposta de criação é justamente partir de elementos próprios de sua região de origem para tratar de questões que envolvem traços comuns a todos os homens e mulheres de qualquer lugar do mundo. Para isso, utiliza os elementos coligidos nas manifestações populares e associa a eles elementos mágicos e circenses que estão presentes nas mais diversas culturas, em qualquer lugar e nos mais variados momentos históricos.

Dessa forma, a obra pode tratar também de questões que parecem particulares, mas que reportam a algo que estava acontecendo no país no momento da escrita do texto. É o caso, por exemplo, da menção ao assassinato de um padre em Taperoá, referindo-se ao crime contra um jovem padre ligado a Dom Hélder Câmara, no Recife, em 1969, vítima do Regime Militar.

No prefácio ao livro de Maria Aparecida Nogueira, *Ariano Suassuna, o cabreiro tresmalhado* (2000), o escritor diz o seguinte:

Uma das maiores qualidades de *O Cabreiro Tresmalhado*, [...] é o fato de a autora compreender que, sendo o homem o mesmo em qualquer lugar do Mundo, as paixões e os problemas vividos pelos Sertanejos são iguais aos de qualquer ser humano (SUASSUNA in NOGUEIRA, 2000, p. 5).

A obra suassuniana, portanto, pretende caracterizar-se pelo teor universalista, visto que procura abordar questões que não são reduzidas ao sertão onde as narrativas se desenrolam. De acordo com o estudo de Ligia Vassallo,

ser popular implica [...] ser regional, logo em aproveitar os assuntos rurais, isto é criar com apoio na sabedoria de séculos. Isto porque só o campo e as vilas permitem entrever no povo características homogêneas, de cunho universal, que podem servir de base para revoluções mais arrojadas (VASSALLO, 1993, p. 25).

O que é narrado pode se passar em qualquer lugar do mundo. Segundo o escritor, o *Romance d'A Pedra do Reino*, por exemplo, não é um romance rural, pois a Taperoá que ali existe não é apenas a Taperoá, é Recife ou qualquer cidade do mundo.

Ainda citando a estudiosa, acerca do teatro de Suassuna, e podendo se estender para toda sua obra, “sob a aparência do regional, o escritor logra captar as complexidades do universal, profundamente imersas naquela raiz” (VASSALLO, 1993, p. 22).

No posfácio à *Pedra do Reino*, Maximiano Campos escreve o seguinte:

Ariano Suassuna não limitou o mundo à visão do Sertão nordestino, mas através dessa visão de criador, fez do Sertão um palco gigantesco onde são representados, através dos seus personagens, os dramas da condição humana. Nisso, Suassuna se assemelha a Kazantzaki, que fez coisa semelhante com sua ilha de Creta (CAMPOS in SUASSUNA, 2006, p. 746).

1.2 O Movimento Armorial e o Regime Militar

De acordo com o que foi anteriormente tratado, sabe-se, por meio de entrevistas concedidas por Ariano Suassuna a jornalistas e pesquisadores, que o escritor cresceu lendo jornais e revistas falando mal de seu pai. A versão oficial dos fatos ocorridos no Brasil, na década de 1930, apresentava a figura paterna como representante do atraso das oligarquias rurais, confrontando-se com o moderno, o urbano, personificado na imagem do presidente João Pessoa. Para conviver com essa mágoa, o escritor paraibano pautou toda sua vida justamente numa ideia contrária à que circulava na época: para ele, o rural representava o bem e o urbano, o mal (SUASSUNA in NOGUEIRA, 2000, p. 30).

Desde então, o intelectual Suassuna passou a empreender uma busca por uma poética popular, ligada às tradições rurais, que faziam parte do universo da cultura sertaneja na qual estava visceralmente inserido.

Na ocasião da implantação do regime militar no Brasil em 1964, Ariano Suassuna foi um dos importantes intelectuais tradicionais convidados pelo governo a integrar o grupo de criação do Conselho Federal de Cultura, com o intuito de pensar numa política que propiciasse a ideia de integridade nacional (BRITO, 2011, p. 120).

A deflagração do regime militar coincidiu com um dos períodos mais produtivos da carreira do escritor. Foi nessa época que organizou o Movimento Armorial (1970) e publicou sua obra prima de ficção, o *Romance d'A Pedra do Reino* (1971).

Suassuna, como membro fundador do Conselho Federal de Cultura, pôde então viabilizar o Movimento Armorial, na defesa da cultura popular como fator de identidade nacional, constantemente ameaçada pela invasão da cultura de massa, imposta principalmente pelos Estados Unidos. De acordo com o pesquisador Antônio Brito, o “CFC, em relação ao governo militar, representava o braço ideológico dos setores nacionalistas que apoiavam o regime” (BRITO, 2011, p. 121).

Suassuna sentiu-se motivado a apoiar o novo regime, por enxergar nele a possibilidade de consolidação de uma cultura verdadeiramente brasileira⁷, constantemente ameaçada pelo avanço imperialista norte-americano. Em várias entrevistas que concedeu e em vários escritos seus, o escritor sempre apontou seu desejo de que houvesse o progresso, porém sem a descaracterização da cultura nacional no seu modo de ser, de viver e de sentir a nacionalidade, ainda que concordasse não ser possível fugir do desenvolvimento capitalista, apoiado na industrialização.

No entanto, a confiança inicial depositada no novo governo foi abalada por ter-se sentido “enganado quando acreditou que o regime militar estava comprometido com a valorização da cultura popular como elemento de resgate da nacionalidade brasileira ‘autêntica’” (BRITO, 2011, p. 137). Ao longo dos anos que sucederam o Movimento de 64, a crença nutrida pelo escritor, na qual o regime poderia exercer papel semelhante ao que fora o da monarquia, ou seja, “salvaguardar a unidade e a identidade nacionais” (BRITO, 2011, p. 131), foi sendo gradativamente enfraquecida pela grave crise econômica instaurada no país.

Em um artigo de Suassuna, publicado no *Diário de Pernambuco* em 1979, com o título “Mea Culpa”, citado por Antônio de Pádua Brito, no texto “Ariano Suassuna e o regime militar: a cultura popular como questão de soberania nacional”, o escritor desabafa, culpando-se pela “santa ingenuidade” em acreditar que os esforços dos intelectuais em fortalecer a cultura brasileira influenciariam os governantes e os impeliriam a adotar medidas que valorizassem exclusivamente o que é nacional também no campo político. Continuando, diz

⁷ Em entrevista concedida ao professor da UFSC, Nildo Ouriques, em agosto de 2013, o escritor comenta que na época em que foi professor do curso de mestrado em História da UFPE e ministrava a disciplina “História da Cultura Brasileira”, por várias vezes, houve tentativas de mudar o nome da disciplina para “História da Cultura do Brasil”, simplesmente pelo fato de uma parcela da intelectualidade não admitir que houvesse, realmente, uma cultura brasileira. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gMgtRLYk5k>>. Acesso em: jun 2014. Segundo o escritor, em uma aula espetáculo, em dezembro de 2012, em Minas Gerais, o argumento usado para a alteração do nome da disciplina seria a crença numa cultura brasileira apenas como um episódio da cultura ocidental. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UyZiqOS7zPk>>. Acesso em: jun 2014.

ter descoberto “amargamente” que o governo, durante aquele período, alijou sistematicamente de suas bases os políticos e militares nacionalistas, expulsando-os, não por serem acusados de comunistas, mas de “patriotas mesmo” (SUASSUNA apud BRITO, 2011, p. 137).

Intelectuais como Suassuna, de acordo com o que o próprio escritor procura deixar transparecer em entrevistas, foram engendrados num processo do qual possivelmente não participariam, caso tivessem percebido qual era o real objetivo do governo. Segundo os estudos de Antônio Brito, o golpe militar foi o ápice de um “pacto estrutural” que previa a aliança entre proprietários rurais e empresariado urbano, com a finalidade de colocar a burguesia industrial numa posição hegemônica na sociedade, assegurando também às classes proprietárias rurais lugar na estrutura de poder, evitando assim as “reformas de base”⁸, propostas pelo presidente João Goulart, deposto pelo regime.

Continuando com o pensamento desenvolvido pelo pesquisador Antônio Brito,

Esse pacto entre setores arcaicos e modernos em defesa do regime militar nada mais era do que uma conformação para o processo histórico brasileiro de um fenômeno comum à ordem capitalista, identificado por Raymond Williams (1977)⁹, de incorporação seletiva das tradições para legitimar interesses hegemônicos. Ocorre, portanto, nesse processo, uma “articulação de interesses” entre os grupos sociais dominantes e/ou emergentes com grupos residuais oriundos da ordem social anterior (BRITO, 2011, p. 141).

Ainda que intelectuais como Suassuna defendessem a preservação das tradições, da cultura popular e da sociedade agrária, reconheciam que havia, nesse tipo de sociedade, injustiças sociais graves que precisariam ser combatidas. Paradoxalmente, apresentavam também uma tolerância com a industrialização, alertando sempre para o cuidado de não permitir que a internacionalização e a cultura de massa ameaçassem a soberania e a segurança nacionais.

Antônio Brito alerta para a apropriação que o regime militar fez da ideia de continuidade histórica como afirmação da identidade nacional, proposta pelos intelectuais como Suassuna, e que muito valeram para a legitimação do golpe.

Dessa forma, a ideia de manutenção das tradições, sem a descaracterização das influências externas, foi utilizada pelo regime militar para que os herdeiros da velha ordem patriarcal assegurassem suas posições nos campos de poder, sob a alegação de representarem as tradições que definem a nossa identidade. Assim, a manutenção de “velhos mecanismos de

⁸ “Dentre as reformas de base lançadas pelo presidente João Goulart (1961-1964), estavam contidas a reforma agrária e a reforma universitária. Essas reformas teriam como objetivo provocar amplas transformações na estrutura social do país, privilegiando as classes menos abastadas” (RAMOS, s/d, p. 6)

⁹ WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Universit Press, 1977.

inserção do Brasil na ordem capitalista moderna” está a serviço da articulação de interesses, que concilia elementos arcaicos e modernos num mesmo bloco, consolidando uma certa hegemonia.

Em uma entrevista concedida a um programa de televisão exibido em 2013, “Dossiê Globo News”¹⁰, Ariano falou sobre sua relação com a ditadura militar.

Disse não gostar de falar sobre o assunto, pois muitos dos seus opositores o acusam de coisas com as quais não compactuou durante o regime, e que, por isso, não lhes deve explicações.

Informou que no *Romance d’A Pedra do Reino* colocou dados que, analisados à luz da história, revelaram tratarem-se de episódios ocorridos na ditadura, camuflados como fatos da Revolução de 30.

À semelhança do que realizou o cronista Fernão Lopes na descrição na *Crônica de D. João I* de episódios da revolução de 1383-85, “sob a inspiração e a vivência da revolução de 1438-41” (MALEVAL, 2010, p. 45), assim o procedeu Suassuna, descrevendo fatos ocorridos no sertão na Revolução de 1930, inspirado nos fatos que vivenciou no Golpe Militar de 1964.

A época em que se passam os acontecimentos narrados na obra aconteceu trinta anos antes do Golpe de 64. Segundo Suassuna, vários episódios se remetem aos fatos ocorridos durante a ditadura e que, pelo distanciamento temporal da narrativa, ficaram disfarçados.

Para exemplificar, destacar-se-á uma referência direta ao clima tenso instaurado pelo golpe, reproduzida no romance de Suassuna, transportando para a Taperoá da década de 30 do século XX o ambiente de ressentimentos, injevas e delações que pairavam no Brasil, na época da implantação do regime militar de 1964.

[...] do ponto de vista geral do Brasil, com o tenso e carregado ambiente político que estávamos vivendo desde a Revolução comunista de 1935 e o golpe de Estado de 10 de Novembro do ano passado, 1937, a nossa Vila estava subvertida por muitos ódios, ressentimentos, ambições e injevas, meio endoidecida por um ambiente inquisitorial de denúncias, suspeitas, cartas anônimas e traições, às vezes as mais inesperadas (SUASSUNA, 2006, p. 245).

A imagem anteriormente destacada, provavelmente, passará despercebida ao leitor que lê o texto pensando nos fatos ocorridos nos anos 30 do século XX, no Brasil; porém, na

¹⁰ Programa apresentado canal de televisão *Globo News*, pelo jornalista Geneton Moraes Neto, com o título “Ariano Suassuna: Retrato em branco e preto de um guerreiro nordestino”, exibido em 15/06/2013. Disponível em < http://globotv.globo.com/globo-news/globo-news-dossie/v/dossie-globonews-traz-entrevista-exclusiva-com-ariano-suassuna/2637532/?fb_action_ids=558330134263957&fb_action_types=og.likes&fb_source=feed_opengraph&action_object_map=%7B%22558330134263957%22%3A1427514184134089%7D&action_type_map=%7B%22558330134263957%22%3A%22og.likes%22%7D&action_ref_map=%5B%5D%7D >. Acesso em fev. 2014.

mesma entrevista, o próprio Suassuna informa ter escrito tal trecho inspirado nos acontecimentos que o país vivenciava quando da composição do livro. Era uma referência, mesmo que velada, ao clima dominante durante o regime militar.

Suassuna afirmou ter-se utilizado de poesia durante o período da ditadura para expressar suas impressões e inquietações acerca do que vivenciava, pois acreditava que os agentes do serviço secreto, por exemplo, não leriam poesias e se as lessem, não as entenderiam. Alega que a poesia e, mais precisamente, a que escreve, é recheada de metáforas que lhe permitem dizer o que pensa, sem necessariamente ser compreendido. É o que se comprova com o poema a seguir:

Nascimento – O Exílio

Aqui, o Corvo Azul da Suspeição
Apodrece nas frutas Violetas,
E a febre escusa, a Rosa da infecção,
Canta aos Tigres de verde e malhas pretas.

Lá, no pêlo de cobre do Alazão,
O bilro de ouro fia a Lã Vermelha.
Um pio de metal é o Gavião
E são mansas as Cabras e as Ovelhas.

Aqui, o Lodo mancha o Gato Pardo:
A Lua esverdeada sai do Manguê
E apodrece, no medo, o desbarato.

Lá, é fogo e limalha a Estrela esparsa:
O Sol da morte luz no sol do Sangue,
Mas cresce a Solidão e sonha a Garça.¹¹

Com relação ao poema, na entrevista, o escritor revelou que nele há imagens que se referem às constantes perseguições políticas ocorridas durante o regime de 64. Termos como “tigres de verde e malhas pretas”, por exemplo, remetem-se aos militares.

O poema destacado foi estudado por vários pesquisadores e, especialmente, por Carlos Newton Júnior, em seu livro *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Em sua análise, o pesquisador destaca a imagem do tigre como referência aos militares e afirma que a opção pela figura desse animal se justifica por, pelo menos, três razões: é violento, é feroz e, principalmente, ataca pelas costas. Reporta-se também aos problemas vividos na cidade do Recife, na ocasião em que a transformaram na Babilônia, realçada pelas palavras “ligadas à desordem e ao feio do mundo, como medo, podridão, suspeição, lodo,

¹¹ Este poema é parte integrante de uma série intitulada “Vida-Nova Brasileira – Sonetos com mote alheio”, gravada em CD, com poemas declamados pelo próprio Suassuna. Disponível em: <<http://arianosuassuna.blogspot.com.br/2007/02/1.html>>. Acesso em: fev. 2014.

etc.” Destaca ainda que as metáforas ligadas ao sertão, ao contrário, evocam harmonia e beleza, mesmo que tragam ao poeta a lembrança do pai morto (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 198).

Segundo o próprio Suassuna, na entrevista há pouco citada, e numa entrevista referida no artigo “Leituras da Pedra do Reino: representações da ditadura militar na obra de Ariano Suassuna”¹², no romance, há uma referência ao assassinato do Padre Henrique, morto pelo Comando de Caça aos Comunistas, órgão da ditadura, no Recife, em 1969, anteriormente citado neste trabalho.

No livro, o crime de um padre na cidade de Taperoá é uma alusão direta ao episódio de 69, transportado para o ano de 1938, por Suassuna.

[...] entre os anos de 1935 e este de 1938, tinham começado a aparecer uns crimes estranhos, entre nós. Três, sobretudo, tinham impressionado mais do que os outros porque, segundo o falatório da rua, vigiava, oculto dentro deles e entre outras implicações, o terrível problema político [...].
Foi aí que apareceu o terceiro crime: um padre moço, recentemente ordenado, e que fora enviado pelo bispo para ajudar o Padre Renato, apareceu morto, enforcado, todo mutilado e com os olhos vazados a ponta de faca (SUASSUNA, 2006, p.325 e 327).

Este e outros episódios no romance são claramente fatos que remetem ao contexto da ditadura militar, época em que Suassuna estava finalizando a escrita do livro.

Outro ponto muito destacado na obra é a alusão ao comunismo como o inimigo mais perigoso, combatido tanto na Revolução de 30 como na ditadura militar. No romance, o tema se refere claramente aos acontecimentos dos anos 30; no entanto, todo aquele ambiente poderia ser tranquilamente transportado para a época de 60, uma vez que, durante os anos de chumbo, perseguir os manifestantes de esquerda foi uma das grandes bandeiras do regime. Há várias alusões no livro ao comunismo, visto como o grande inimigo do progresso, sempre expresso na voz das autoridades de Taperoá:

[...] Não preciso dizer a todos que a situação do nosso País é gravíssima. O Comunismo, lobo disfarçado de ovelha, prepara seu assalto às instituições, e somente os cegos é que não viram, ainda, o perigo que nos cerca por todos os lados, ameaçando retirar Deus dos altares, a Pátria do convívio das nações e a Família de sua posição inabalável de centro da sociedade. [...] O fantasma vermelho do Comunismo ameaça-nos por todos os lados. Os cidadãos pacatos não podem mais trabalhar, porque os Comunistas e revoltados de toda natureza inventam, a toda hora, greves, picuinhas, agressões e atentados de todos os tipos, para perturbar o progresso e o trabalho produtivo e ordeiro (SUASSUNA, 2006, p. 521 e 523).

¹² Artigo apresentado por Christiane Marques Szesz, no VI Congresso Internacional de História, em 2013. Disponível em: < http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/579_trabalho.pdf >. Acesso em: fev. 2014.

Provavelmente essa não era uma perspectiva compartilhada pelo autor que se diz socialista, já que no livro há críticas, ainda que camufladas, aos acontecimentos vivenciados no Brasil, na época da escrita do romance. A própria polícia de Taperoá, por exemplo, é tão violenta quanto a do regime militar; e a figura do Corregedor, conduzindo o interrogatório de forma a incriminar o suspeito, reproduz uma das marcas da ditadura.

Idelette Santos destaca a abordagem de Suassuna aos fatos relacionados aos anos 30, reatualizados nos anos 60, da seguinte forma:

Os 30 anos que separam Quaderna de Suassuna – Quaderna nasceu a 16 de junho de 1897, Suassuna a 16 de junho de 1927 – sugerem uma atualização possível do romance, uma leitura *décalée*, estabelecendo um paralelismo entre situações históricas parecidas e separadas por 30 anos. O que Quaderna observa e declara em 1938, com esse inquérito misterioso, essas discussões sobre o poder, o papel da Igreja e do Exército poderia ser atualizado e datado de 1968, num ano de crise, de endurecimento severo do regime militar instalado em 1964, que evoca, *mutatis mutandi*, os anos de 1937 e 1938, com a proclamação do Estado Novo (SANTOS, 1999, p. 90).

Outra questão importante a ser destacada a respeito do posicionamento político do escritor diz respeito ao fato de em algum momento Suassuna ter declarado ser um “monarquista de esquerda”. Tal posicionamento político é compartilhado pelo personagem Quaderna que se diz monarquista de esquerda por ser fruto da influência de seus dois mentores intelectuais, Samuel e Clemente. O primeiro, defensor da monarquia e das tradições ibéricas, e o segundo, comunista e defensor das tradições negro-tapias do Brasil. No trecho a seguir, o personagem, no depoimento que prestava ao Corregedor, acaba se enredando cada vez mais no inquérito:

- Anote aí, portanto, Dona Margarida, que o depoente confessa ser comunista, se bem que de um tipo especial, porque é também monarquista! Está certo?
- Mais ou menos, Excelência! Eu preferia que o senhor anotasse exatamente como eu disse, Monarquista da Esquerda! Meu sonho é fazer do Brasil um Império do Belo Monte de Canudos, um Reino de república-popular, com a justiça e a verdade da Esquerda e com a beleza fidalga, os cavalos, os desfiles, a grandeza, o sonho e as bandeiras da Monarquia Sertaneja! (SUASSUNA, 2006, p. 355).

O escritor confessa já ter defendido uma “monarquia de esquerda” e alega que tal defesa foi feita pensando em Canudos: “[...] Antônio Conselheiro era monárquico e pré-socialista. Hoje eu fico até um pouco acanhado de dizer essa palavra socialista; entre uma visão socialista e marxista, fico com a primeira. Nunca fui marxista; tenho a maior antipatia por Marx” (SUASSUNA, 2000, p. 40). Ariano segue informando que seu socialismo é muito anterior ao postulado por Marx, pois vem dos apóstolos. Ele se considera uma pessoa

religiosa, católica: “[...] meu socialismo vem do catolicismo, mas não do catolicismo de igreja, isso não. Já o lado monárquico tinha a ver com aquela visão de rei [...] e também com a figura paterna; meu pai, para mim, foi um rei, certo?” (SUASSUNA, 2000, p. 40).

O escritor confessa ter sido levado a um equívoco de interpretação sobre a monarquia, por sua atitude diante da morte do pai. Explica que cresceu lendo jornais que informavam ter sido a Revolução de 30 a luta do Brasil arcaico, rural, representado por seu pai, contra um Brasil urbano, moderno, representado por João Pessoa. Dessa forma, como já foi tratado aqui, o lado do seu pai representava o mal, enquanto o de seu opositor simbolizava o bem:

Para mim, então, a invasão de Princesa pela polícia paraibana se transformou na invasão de Canudos pelos republicanos. Aí eu pensei: preciso reagir, tomar uma posição contrária; o urbano é que é ruim, e não o rural. Eu não tinha visão suficiente para notar que havia uma diferença que não permitia comparar a guerra de Princesa com a guerra de Canudos. Em Canudos, o Brasil urbano e privilegiado se lançou contra o arraial popular; no caso de Princesa, eram privilegiados da cidade contra privilegiados do campo (SUASSUNA, 2000, p. 40).

Ao se dar conta de seu equívoco, o escritor entrou em uma crise que o fez se decidir por abandonar a literatura, já que, até aquele momento, estava idealizando não apenas a causa de seu pai e de seu avô, mas pactuando com um grupo elitista que lutava pela manutenção do poder dentro do quadro político do Brasil. Segundo o escritor, foi aí que abandonou qualquer ideia monárquica.

1.3 Ariano Suassuna e a cultura popular

A década de 1960 foi de grande efervescência política e cultural, época em que houve um grande embate entre formas progressivas e formas conservadoras de pensamento.

Após 1964, de acordo com Carlos Guilherme Mota, surgiu “um dos marcos fundamentais na história da cultura progressista no Brasil no século XX, a *Revista Civilização Brasileira*” (MOTA, 1977, p. 205), com publicações mensais de 1965 a 1968.

Uma das grandes questões tratadas durante o período de vigência da revista foram as várias concepções existentes sobre cultura brasileira, e, de acordo com a análise das edições publicadas da referida revista, as questões formuladas sobre cultura popular, nacionalismo cultural e suas ambiguidades e sobre imperialismo cultural não foram ainda respondidas (MOTA, 1977, p. 209).

O artigo de Sebastião Uchoa Leite, publicado na revista em setembro de 1965, “permite penetrar na problemática da ‘cultura brasileira’” (MOTA, 1977, p. 209), e demonstra que o campo de discussão é preliminarmente conceitual, uma vez que múltiplas são as acepções do conceito de cultura popular.

De acordo com o artigo de Uchoa Leite, as variações conceituais em torno do evento “cultura popular” vão desde as concepções mais tradicionais, que consideravam como popular a cultura vinda do povo em todas as suas manifestações, até as acepções de caráter político, cujo maior defensor foi o Centro Popular de Cultura, o CPC, surgido pela iniciativa dos estudantes da União Nacional dos Estudantes, UNE, que pôs em prática “a tese de que a cultura popular não era apenas a cultura que vinha do povo, mas sim a que se fazia pelo povo” (LEITE, 1965, p. 272-273). A cultura popular era entendida por esses intelectuais como um instrumento de educação que objetivava dar às classes dos economicamente desfavorecidos uma consciência política e social (LEITE, 1965, p. 272-273). Os teóricos que encabeçaram este movimento foram Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar.

Ariano Suassuna, segundo Carlos Guilherme Mota, manifestou-se adepto do conceito tradicional de cultura popular (MOTA, 1977, p. 211). O próprio escritor, num artigo sobre o artista Gilvam Samico, em tom de desabafo e de indignação, por ser alvo de críticas por defender uma arte eminentemente popular, diz: “Naquele tempo, ficamos sós, defendendo a importância da cultura popular brasileira como fonte da cultura verdadeiramente nacional – o que fizemos, ao mesmo tempo, contra os cosmopolitas e contra os sectários da arte dirigida” (SUASSUNA, 2008, p. 219). No final da declaração, percebe-se que o escritor referia-se aos adeptos da cultura popular filiada à educação revolucionária.

Segundo Bráulio Tavares, para Suassuna, a existência de uma “cultura do povo” ocorre nos países em que tenha havido o confronto de duas culturas e que a invasora tenha dominado e se estabelecido no local, como ocorreu nas Américas colonizadas por portugueses e espanhóis. No caso do Brasil, de colonização portuguesa, a literatura, o teatro e a poesia, ainda de acordo com o estudo de Bráulio Tavares, são “tentativas de prolongar a tradição do Padre Antonio Vieira e Camões, por um lado, e dos poetas populares nordestinos por outro, bem como todos os estágios intermediários entre eles” (TAVARES, 2007, p.120).

Ariano considera o saber que emana das classes populares um saber inato, fruto de inclinações naturais e de resíduos culturais da permanência de várias culturas que para cá foram transplantadas. Para ele, “os artistas populares, na sua aparente ignorância das grandes teorias estéticas e das grandes tradições artísticas, são o melhor exemplo da força intuitiva que produz a Arte e obriga os indivíduos à criação de formas que eles mesmos não entendem por

completo” (TAVARES, 2007, p. 120). É o que o escritor denomina, por exemplo, de “arte convulsa”.

Bráulio Tavares ilustra essa denominação com dois episódios da obra em folhetim de Suassuna, *O Rei Degolado: As Infâncias de Quaderna*. O primeiro está no folheto 50, “O Ladrão de Madeira”. Trata-se do irmão de Quaderna, Matias, que roubava toras de braúna para esculpi-las, como forma de se livrar de um pesadelo que o assombrava com criaturas monstruosas. Para libertar-se das assombrações, o poeta João Melchiades o aconselha “a lavar a imagem do ‘Bicho’ na madeira, para livrar-se dela” (TAVARES, 2007, p. 121).

No outro caso, ainda da mesma obra, no folheto 53, João Melchiades leva Quaderna a assistir a seus outros irmãos bastardos tocarem instrumentos “toscos”: reco-reco, pífano de taboca, rabeca, violão, triângulo, pandeiro. Os artistas eram miseráveis e ainda por cima cada um tinha um defeito físico: “um é aleijado, outro é cego, o outro é deformado por doenças venéreas” (TAVARES, 2007, p. 121). A música que produzem impressiona Quaderna que se sente unido para sempre com o destino de seus irmãos, “servos das divindades selvagens, oblíquas e subterrâneas da arte”.

No artigo publicado no *Almanaque Armorial*, “A arte popular no Brasil”, o escritor define o que para ele seria arte popular. Seu artigo se inicia com a hipótese de que há muita confusão no Brasil a respeito de sua definição. O escritor aponta, pelo menos, dois equívocos acerca de sua conceituação. O primeiro diz respeito às dimensões continentais do país. O que é válido em uma parte do Brasil não tem o mesmo valor, por exemplo, em outra parte dele.

Outra causa de confusões e equívocos seria a paixão política, que gera, principalmente nos meios acadêmicos e oficiais, uma “espécie de suspeita” toda vez que se fala em Cultura, Arte e Literatura popular brasileiras:

Julgam que estamos fazendo uma discriminação, mais ou menos semelhante às de Mao Tse-tung, e criam, como defesa, uma discriminação contra a Cultura popular brasileira e mesmo contra a Arte e a Literatura brasileiras, eruditas mas ligada às raízes populares (SUASSUNA, 2008, p. 151).

Muito provavelmente, no trecho destacado, o escritor paraibano referia-se às ideias de Mao Tse-tung acerca da cultura popular, apresentadas por Carlos Estevam Martins, na época da criação do CPC (Centro Popular de Cultura), encontradas no livro *A questão da cultura popular* (1963).

Mao Tse-tung considerava fundamental para compreender as massas, e para que elas compreendam os que se propõem a “educá-las”, que esses sujeitos se transformem em

representantes também dessas massas, imiscuindo-se nelas. É o que se comprova com a leitura do trecho a seguir:

Sòmente sendo representantes das massas é que podemos educá-las, sòmente sendo seus alunos podemos nos tornar professores. Se nos tomamos por senhores da massa, se bancamos aristocrata reinando com um ar importante acima da “plebe”, então, por maior que seja nosso talento êle permanecerá sem utilidade para as massas e nosso trabalho desembocará no vazio (MAO TSE-TUNG apud MARTINS, 1963, p. 38).

Carlos Estevam defende em seu livro uma visão muito diferente da compartilhada por Suassuna a respeito da cultura popular. O sociólogo afirma que “só há cultura popular onde se produz o processo que transforma a consciência alienada em consciência revolucionária, ativamente engajada na luta política” (MARTINS, 1963, p. 32). Percebe-se nessas palavras que o pensador acredita que as massas precisam se conscientizar das ações que necessitam executar com o objetivo de “conquistar para si as posições dominantes” (MARTINS, 1963, p. 30). Os intelectuais ligados ao CPC sentiam-se impelidos a assumir o papel de instrutores responsáveis por instrumentalizar revolucionariamente as massas:

Os artistas e intelectuais não são oriundos dessa massa, eles fazem parte de uma classe economicamente privilegiada que teve acesso à instrução intelectual. A partir dessa posição eles acreditavam que possuíam o dever de transmitir tal conhecimento àqueles que não tiveram a mesma oportunidade e que o trabalho que realizavam era de extrema importância ao curso da história (RAMOS, s/d, p. 9).

Sebastião Uchoa Leite coloca em discussão o pensamento de Carlos Estevam:

Quando Carlos Estevam chega à conclusão de que não pode haver cultura popular sem que haja intenções políticas, chega a uma visão, digamos, stalinística, do problema, e a uma visão que apesar de sua coerência formal apresenta um fundo contraditório. A contradição está em que para se fazer uma arte não só para o povo como a *favor do povo*, seja preciso negar a validade da arte que vem dêsse mesmo povo. O que implica negar que haja nos produtores dessa arte a possibilidade de uma abertura para uma consciência maior que sua própria situação (LEITE, 1965, p. 278-279).

Na entrevista publicada em *Cadernos de Literatura*, o escritor define o que para ele significa arte militante:

Eu tenho um medo enorme de arte militante. Não gosto. Acho legítimo que as idéias políticas, religiosas, filosóficas, etc. de um autor apareçam na obra, mas não como militância. Eu gosto muito de um romance que tenha problemas filosóficos, políticos e religiosos implícitos. Mas gosto menos de um romance filosófico, político ou

religioso, está certo? Quando o escritor carrega muito na idéia, quem paga é a arte. Aliás, termina pagando também a própria idéia (SUASSUNA, 2000, p. 38).

Como observou Carlos Guilherme Mota, o posicionamento diante do que seja cultura popular, para Suassuna, está ligado à ideia de que tal cultura é a produzida exclusivamente pelo povo, pelos representantes das camadas sociais menos privilegiadas: “[...] essa Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste. E a Literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos folhetos, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo [...]” (SUASSUNA, 2008, p. 151-152).

No trecho destacado a seguir, citado neste trabalho, o escritor continua defendendo a ideia de produção cultural popular: “Aqui, são criadas essas discriminações contra grandes artistas e escritores que, somente por não terem tido formação universitária ou informações e participação sobre as ‘conquistas da civilização industrial’, ficaram como que estigmatizados e relegados a posições secundárias” (SUASSUNA, 2008, p. 152).

Suassuna continua seu artigo ressaltando o que na sua concepção diferencia sua visão de cultura popular como expressão estética daquela defendida como “expressão cultural da luta política das massas” (MARTINS, 1963, p. 32).

O escritor sustenta a ideia de que a criação depende da imaginação criadora e não do conhecimento reflexivo e desenvolve uma argumentação que corrobora esta afirmação, apontando ao longo dos tempos, produtores culturais que não tiveram contato ou acesso aos meios intelectuais universitários e que, nem por isso, deixaram de ser geniais. É o caso de “Henri Rousseau, primitivo, marginalizado da civilização industrial e da formação universitária” e que, segundo o escritor, é “um dos maiores gênios da pintura contemporânea” (SUASSUNA, 2008, p. 152). O outro citado é Homero que

nunca conheceu a civilização industrial nem as universidades: era filho de uma comunidade áspera e selvagem de cabreiros e estava situado, na complicada hierarquia social, apenas um grau acima dos rudes aedos surgidos nessa comunidade, pois, de fato, sua obra é fundamentalmente ligada aos cantos épicos, de cuja corrente ele é a coroa e o cume (SUASSUNA, 2008, p. 152).

Prossegue desenvolvendo a ideia de uma discriminação cultivada ao longo dos tempos por povos que se consideram culturalmente superiores aos outros. Cita o exemplo da cultura europeia, de origem greco-latina, considerada pelos europeus, desde a Renascença, como superior a qualquer cultura considerada *exótica*, ou seja, as “situadas fora do eixo, condenadas ao pitoresco” (SUASSUNA, 2008, p. 153).

Dentro da própria cultura europeia houve também, segundo o raciocínio de Suassuna, uma separação: a literatura cortesã, universitária, cavaleiresca e erudita ao lado da popular. Como elemento de ligação entre essas duas vertentes, lembra o escritor, esteve sempre a igreja, “com os cantos religiosos populares rimados e com os monges, poetas e copistas, guardiões e divulgadores da poesia e da novela” (SUASSUNA, 2008, p. 153).

Lembra também o advento do Barroco, com sua capacidade de unir contrastes, muitas vezes unindo “o espírito popular na Literatura erudita”. Cita como exemplo os romances em verso de Góngora e as novelas picarescas como o *Lazarillo de Tormes*. E, como não poderia deixar de citar,

[...] aparecem, mesmo, os casos em que numa obra de gênio, como o *Dom Quixote*, aportam e se unem os elementos cortesãos e eruditos da tradição renascentista e greco-latina, os elementos da épica popular do Romanceiro ibérico e da novela picaresca, a novela de cavalaria e a tradição dos contos orais, vivos na memória do Povo espanhol e mouro ao qual pertencia o grande Cervantes (SUASSUNA, 2008, p. 153-154).

No caso do Brasil, assegura o escritor, a situação é semelhante. Para Suassuna, “a causa principal de discriminação, aqui, é o encontro cultural que nossa formação propiciou, com a cultura européia dominando entre os Senhores e com a negra e a indígena formando a base da cultura do povo” (SUASSUNA, 2008, p. 154). E lembra a reinterpretação e recriação do Barroco ibérico de um modo “tosco”, brasileiro e mestiço que “envergonhavam” os Senhores de engenho que viam com maus olhos os elementos negros e vermelhos de nossa cultura. Tal fato se agrava no século XIX, segundo o escritor, quando “nossas elites urbanas começam a desprezar nossos valores ibéricos, trocando-os por tudo quanto era valor europeu de fora, trazido por tudo quanto era de Missões de Franceses que nos têm chegado até agora, de fato ou pelo correio” (SUASSUNA, 2008, p. 154).

Para Suassuna, esta é, “no fundo, a origem da discriminação social e política ainda hoje presente em nós contra a Cultura popular” (SUASSUNA, 2008, p. 154).

O escritor aponta outro tipo de discriminação existente na cultura brasileira por causa das “paixões políticas”. A necessidade da “esquerda” de limitar a liberdade de criação popular com cartilhas e esquemas, que procuram rechaçar toda tradição cultural europeia (ibérica), taxando-a de “cultura burguesa”. Tal identificação foi formulada por Mao Tse-tung e Suassuna a considera uma “interpretação abusiva e sem dúvida tendenciosa” feita pelo líder comunista chinês.

Segue informando que, a partir desta discriminação de Esquerda a qual se refere, certa vez, no Recife,

alguns jovens críticos de esquerda escreveram uma série de artigos destinados, por um lado, a acusar os Cantadores e poetas populares nordestinos por não serem suficientemente *progressistas*, por povoarem seus folhetos de Reis, de Princesas filhas de fazendeiros, de Condes, Barões e Cavaleiros; e destinados, por outro lado, a provar que Dostoiévski era *obscurantista e revolucionário* (SUASSUNA, 2008, p. 155).

Tais declarações soaram ao escritor como um ataque pessoal, pois é largamente conhecido o seu entusiasmo pelo Romanceiro Popular Nordestino e pela obra de Dostoiévski.

Tais declarações, obviamente, foram respondidas de forma combativa:

Respondi, protestei e a briga pegou fogo. Sustentava, como sustento, primeiro que é exatamente a liberdade poética de reinventar e recriar o mundo que faz o encanto e a força dos folhetos nordestinos, tão realistas por outro lado. Quanto a Dostoiévski, eu mostrava como o romance é uma herança típica da cultura burguesa e como, apesar disso, na obra de Dostoiévski (ou na de Gógol ou Tolstói) pulsa o sangue do grande Povo russo, de um modo que os falsos romances populares e operários, os romances dirigidos e fracassados do realismo socialista em vão tentaram alcançar (SUASSUNA, 2008, p. 156).

E continua seu protesto criticando as injustiças cometidas pela crítica de esquerda, de um modo geral, que amarguraram a vida de Dostoiévski e promoveram uma campanha de desprezo pela obra de Liéskov, tornando-a desconhecida e marginalizada até hoje. Tudo isso “porque esses dois escritores não se pautavam pelas cartilhas que os críticos tinham elaborado pacientemente, à falta de poder criador” (SUASSUNA, 2008, p. 156).

As ideias compartilhadas pelos intelectuais de “esquerda” no Brasil, naquele momento, refutavam todo e qualquer movimento que considerava o povo como produtor de cultura apenas pelo prazer estético. A arte deveria ter uma finalidade, teria de ter um fim político, o da tomada do poder. Acreditavam que não poderia haver dois métodos distintos de produção cultural: um para o povo tomar o poder e outro para se produzir arte popular.

Por isso repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singeleza e abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de fôrça primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita; nós, ao contrário, vemos nos homens do povo acima de tudo a sua qualidade heróica de futuros combatentes dos exércitos de libertação nacional e popular (MARTINS, 1963, p.93-94).

Suassuna, possivelmente, é um dos artistas brasileiros a quem se refere o trecho de Carlos Estevam. Enquanto um grupo pensava em revolução para tomada do poder, utilizando a expressão artística como arma, outro grupo procurava criar uma arte erudita, calcada naquela produzida pelos analfabetos, iletrados e integrantes da massa popular. O que aproxima as diversas experiências realizadas acerca da cultura popular, segundo o artigo de Uchoa Leite, é “o desejo de redução cultural a uma visão tipicamente brasileira” (LEITE, 1965, p. 288).

Tal visão motivou a luta da nossa intelectualidade pela cultura popular, travada contra o imperialismo, que representava ameaça de descaracterização total da cultura brasileira. No entanto, “com relação às influências externas era necessário, segundo Ferreira Gullar, assimilar criticamente os valores e os princípios exteriores, não implicando anulação ou entrave da consciência do intelectual acerca da própria realidade nacional” (GARCIA, 2004, np).

Suassuna sempre acentuou que a produção cultural popular, ainda que preserve a raiz brasileira, não se fecha ao que vem de fora, ou melhor, acolhe tudo,

desde os contos da tradição oral até peças representadas nos circos ou exibidos no cinema, fitas a que os Poetas assistem por acaso e que aparecem recriadas em folhetos de sua autoria, com a mesma força e a mesma peculiaridade das histórias mais tradicionais. Os Cantadores nem repelem as histórias européias ou americanas, nem se descaracterizam em nome dessa caricatura do universal que é o cosmopolitismo, a novidade pela novidade, o servil espírito de imitação das falsas vanguardas brasileiras (SUASSUNA, 2008, p. 159).

Uchoa Leite informa que os mentores do CPC procuravam promover uma política cultural que exercesse influência nas áreas populares. Afirmar que tal política, da qual discordava, sofreu a imaturidade e a insegurança dos dirigentes, o que desencadeou uma “imaturidade política a toda prova, que se manifestou em certa intolerância cultural”. Fala a respeito de uma crítica “altamente construtiva” que “esclarece certos problemas do *teatro político*” feita por Ariano Suassuna à encenação no Teatro de Arena de São Paulo da peça *O melhor juiz, o rei de Lope de Vega*, adaptada por Augusto Boal:

Partidário de um teatro poético do Nordeste, Suassuna (um tradicionalista, mas sem visão estreita e fanática) foi acusado de *escapismo* e *alienação* ou mesmo de *reacionarismo*. A sua crítica, em grande parte elogiosa à adaptação e à montagem da peça, é no sentido de mostrar que um verdadeiro teatro político não necessita de ser estreitamente *realista*, dizendo que ‘uma das melhores maneiras de trair a realidade é ser-lhe fiel de modo estreito’. O objetivo do importante e lúcido artigo de Suassuna foi o de mostrar que não era o conteúdo político das peças dentro do

espírito do CPC que as prejudicava, inclusive do ponto de vista de sua eficácia, mas uma visão cega e estreitamente realista da realidade brasileira (LEITE, 1965, p. 287).

O ensaísta informa que Suassuna “se classifica como adepto de um conceito tradicional da cultura popular” e que “acredita que é na própria arte do povo, ainda como expressão *bruta* e inculta, que se encontra o potencial para uma grande arte nacional” (LEITE, 1965, p. 287).

Suassuna, de certa forma, propõe uma solução para o impasse. Para ele, “o caminho da Arte e da Literatura brasileiras deve ser o da integração, e não o das discriminações” e diz que o próprio povo, “bem menos acadêmico do que os críticos e teóricos assimila tudo, tudo recria e transfigura”. Afirmar que o necessário é que “as elites brasileiras se portem à altura e tomem o seu exemplo (o do povo), acabando de vez com essas proscricções e condenações” (SUASSUNA, 2008, p. 159-160).

1.4 Os lugares do intelectual e do ficcionista Suassuna

Ariano Suassuna, antes de ser um escritor, um artista, é indiscutivelmente um intelectual. O seu fazer poético é, acima de tudo, fruto de reflexões teóricas surgidas, principalmente, das vivências como cidadão nordestino, do seu contato estreito com as manifestações artísticas populares de seu Estado de origem e de sua experiência como professor universitário e promotor cultural em vários cargos que ocupou na Universidade Federal de Pernambuco e no Governo desse mesmo Estado, lugar que escolheu para viver.

Nas primeiras linhas da sua tese de Livre-Docência, o autor deixa claro que sua produção literária é concebida a partir de um lugar definido:

Que me seja permitido fazer estas reflexões a partir de obras e fatos concretos, escolhidos sob um ângulo pessoal e até certo ponto arbitrário. Sou um brasileiro, um latino-americano. Pertencço, portanto, aos povos castanhos e insulares – também insulados – da Rainha do Meio-Dia, povos integrantes da Raça parda e bruna do mundo, isto é, povos ao mesmo tempo noturnos e solares, apolíneos e dionisiacos, mais dançarinos e musicais do que reflexivos, mais da “plástica sensual” e da pulsação do ritmo estético do que da abstração (SUASSUNA, 1976, p. 2, grifos do autor).

O escritor, a partir do pensamento que desenvolve ao longo do primeiro item de sua tese, “Os Pensadores do Chão e da Embriaguez”, deixa claro que, mesmo que sejamos considerados pelo pensamento acadêmico dos “professores de Filosofia alemães”, por exemplo, mais “noturnos” e “dionisiacos”, “dançarinos e musicais” que reflexivos, somos

também e inclusive, “solares” e “apolíneos”, pois, temos a nossa maneira particular de refletir teoricamente. Tal pensamento fica claro nas palavras do próprio Suassuna:

Os pensadores germânicos e anglo-saxões têm uma tendência para nos atribuir apenas a inclinação à sensualidade, ao prazer, às paixões, ao jogo dos desejos, à embriaguez orgiática e selvagem.

É claro que, para nós, tal pensamento – verdadeiro, por certo – não exclui seu oposto. Assim, podemos dizer, logo de início, que os homens da Rainha do Meio-Dia não são apenas noturnos, subterrâneos, da embriaguez saturnal e dionisiaca. São também solares – de modo que, de fato, possuímos a tendência de unir “na Lua-cheia de ouro” a esfera e a coroa solar, o trevosos Saturno e o feminino do estranho Crescente noturno (SUASSUNA, 1976, p. 2).

Para desmitificar a ideia reducionista que se formou no pensamento dogmático dos pensadores alemães a respeito da inclinação dos povos castanhos apenas à “sensualidade”, Suassuna prossegue em seu raciocínio:

Por outro lado, para não incorrer em injustiças, esquematismos e exclusões, devemos lembrar que, se foi um alemão – Hegel – aquele que, de maneira ao mesmo tempo orgulhosa e ingênua, pretendeu estabelecer as bases do racionalismo mais dogmático – ao afirmar que tudo o que é real é cognoscível – foi outro alemão, Nietzsche, um dos três grandes profetas da época contemporânea: e este, entre soluços e gritos embriagados de êxtase e desespero, afirmou a morte de Deus, cantou apaixonadamente a visão estética e a plástica sensual dos povos castanhos e países ensolarados da Rainha do Meio-Dia e anunciou a morte do racionalismo estreito e do cientificismo dogmático do século XIX (SUASSUNA, 1976, p. 2).

Assim, completando seu pensamento, aponta uma clara afinidade nossa com o filósofo Nietzsche:

Quer dizer: nascido na Alemanha, Nietzsche era um dos nossos. Sentia-se exilado e sufocado no estreito ambiente daqueles a quem chamava com desprezo de “professores alemães de Filosofia”, gente de espírito pesado e acadêmico; exaltava-se orgulhosamente ao salientar que era meio eslava e asiática a origem de seu sangue: o que prova como, por cima de oposições e generalizações, os homens nascidos em qualquer lugar podem se entender, porque afinal o mundo é um só (SUASSUNA, 1976, p. 3).

O trecho transcrito afirma que, a despeito das diferenças culturais, os homens de qualquer lugar do mundo podem-se entender, reforçando a tese da universalidade que envolve a produção humana, pois afinal o “mundo é um só”. Questões que dizem respeito à condição humana, por exemplo, não se reduzem aos locais onde as tramas se desenrolam. O que ocorre, portanto, pode ter lugar em qualquer espaço do mundo.

A obra como um todo e principalmente o teatro de Suassuna se pretendem universais, uma vez que o público os entende e os aceita muito bem. Tal entendimento, segundo o

próprio escritor, vem das histórias populares nas quais se baseia. Seus personagens locais são simbólicos e representam outros que pertencem ao universo humano, exibindo comportamentos presentes em pessoas de qualquer lugar do mundo. O Padre do *Auto da Compadecida*, por exemplo, quando aceita suborno, remete ao Fausto de Goethe (SUASSUNA, 2000, p. 25).

Com relação à escrita, é correto afirmar ser Ariano Suassuna um intelectual que produz literatura de um determinado local e de um espaço social definido. Sua obra artística é realizada por um sujeito que conhece profundamente as raízes de sua cultura e que, principalmente, teoriza sobre elas.

É importante, então, ressaltar a ideia de que o escritor, ao produzir uma extensa obra, como é o *Romance da Pedra do Reino*, escrita durante mais de uma década, já era, àquela altura, um professor universitário, que trabalhava academicamente com questões de estética e de cultura brasileira. Certamente sua experiência na universidade contribuiu para a realização da obra.

Quanto a isso, as observações de Michel de Certeau com relação à escrita da História auxiliam no entendimento do papel do intelectual na criação da obra. No texto “A operação historiográfica”, segundo capítulo do livro *A escrita da história*, o estudioso propõe o entendimento da escrita da história – e aqui se estende este conceito também para a construção ficcional – como “operação”, que “se refere à combinação de um lugar social, de práticas ‘científicas’ e de uma escrita” (CERTEAU, 1982, p. 66, grifos do autor).

No caso de *A Pedra do Reino*, o discurso ficcional é baseado em elementos da história e da cultura sertaneja, como será visto no item a seguir. Junto a isso, é bom lembrar que há outros aspectos singulares, como foi dito anteriormente. Ariano Suassuna, como escritor e intelectual, possui uma formação bastante eclética. Nascido na Paraíba, desde cedo entrou em contato com as raízes da cultura popular do Nordeste, tendo sido “infectado”, utilizando um termo de seu personagem Quaderna, pela cultura tão marcante e profunda da sua região de origem. Ocupando um local social distinto, teve, por isto, a possibilidade de ingressar logo cedo no meio acadêmico. Sua sensibilidade e inteligência foram fundamentais para que o jovem escritor percebesse que as raízes da sua cultura eram de matriz erudita e que o casamento do erudito com o popular resultaria num produto de grande força.

É preciso considerar que toda escrita é intencional e que a construção ficcional ou não de qualquer narrativa constitui-se, observando os ensinamentos de Michel de Certeau, numa “operação”. Dessa forma, perceber-se-á também que, além do lugar social de que se acabou de tratar, há igualmente um lugar acadêmico específico a partir do qual Ariano Suassuna cria

o narrador-personagem do romance, uma vez que, na época da escrita do livro, como já foi ressaltado, o autor já era um experiente professor universitário na área da Estética.

Soma-se a esses dois fatores – como acontece em qualquer escrita, seja de ficção ou de história – o estilo, construído a partir das influências indeléveis desses dois lugares mencionados e modelado, efetivamente, com os traços pessoais da ironia, do humor, da irreverência e do grotesco.

Assim sendo, a “operação literária” em Suassuna legitima-se no meio acadêmico e literário por conter, como concluiu Michel de Certeau, a propósito da historiografia, a combinação do lugar social (o homem da terra, que vivenciou a experiência da cultura nordestina) com o lugar acadêmico – o do professor universitário, inscrito em um campo disciplinar que discute questões de estética relativas à cultura em que cresceu – e com o lugar do escritor – o que produz literatura com estilo próprio, empreendendo uma reflexão teórica, no ato de escrever sobre a própria escrita.

A partir dessas questões, é possível compreender a função dos elementos autobiográficos e biográficos presentes na construção do *Romance da Pedra do Reino*, sempre lembrando, com Aristóteles (1959, p. 322-323), a diferença entre o que aconteceu, – objeto da história – e o que poderia ter acontecido, o verossímil construído mimeticamente.

Com relação ao objeto da história, o título *Romance d'A Pedra do Reino* já faz uma referência direta a um fato histórico, a chacina da Pedra Bonita, ocorrido no século XIX, entre a Paraíba e Pernambuco, do qual o escritor paraibano lança mão para principiar sua obra ficcional. Quanto a isso, há, no mínimo, duas questões teóricas que devem ser consideradas.

A primeira refere-se justamente ao fato histórico motivador do romance. Em *The Politics of Post modernism* (1989), Linda Hutcheon apresenta, entre outros aspectos, uma conceituação importante: a diferenciação entre evento bruto (*brute event*) e fato (*meaning-granted fact*). Diferencia-se o fato do evento por ser o primeiro necessariamente fruto de uma construção discursiva, a partir do acontecimento em si. Assim sendo, por essa ótica, os eventos passados são potencialmente fatos históricos, mas apenas os eventos escolhidos para serem narrados é que se tornam fatos (HUTCHEON, 1989, p. 75). Ainda segundo a pesquisadora, os eventos históricos são fixados sob a forma de narrativa estruturante de tal fato. O fato histórico é, portanto, construído por quem o fixa a partir da narração (oral ou escrita).

A segunda questão é tratada nos ensinamentos de Michel de Certeau, já aludidos, que propõem o entendimento da escrita da história como operação. Estabelece-se, dessa forma, a ideia de que é marca do discurso histórico a impossibilidade de considerações “capazes de

suprimir a particularidade do lugar” de onde se fala e do “domínio” em que se realiza uma investigação (CERTEAU, 1982, p. 65).¹³

Pensando o objeto central do presente estudo, pode-se afirmar que, no romance de Ariano Suassuna, apesar de não se tratar de uma narrativa que contenha um “discurso histórico”, há uma matriz histórica da qual o escritor nordestino parte para criar a obra, ou melhor, para sustentar – e legitimar, na sua maneira de encarar os fatos – determinados argumentos do narrador, como aqui se verá posteriormente. O episódio do massacre da Pedra Bonita é o fato histórico que remonta à década de 30 do século XIX. É certo que não há na escrita de Suassuna a proposta de reescrever tal fato, mas apenas de utilizá-lo como ponto de partida para construir uma narrativa que a ele se liga por meio do personagem principal do romance, Pedro Dinis Quaderna, supostamente herdeiro direto da figura central do episódio histórico da Pedra Bonita.

O que interessa ressaltar nessa reflexão é a ideia de que Ariano Suassuna, como foi visto, e é importante reforçar, produziu uma extensa obra, escrita durante mais de uma década, a partir de um lugar social bem definido. É o homem de família abastada do Nordeste brasileiro, que se recolhe ao interior da Paraíba devido a questões políticas da década de 30 do século XX, e que lá passa boa parte da infância e adolescência. Mais tarde, envereda profissionalmente pela dramaturgia e pela vida acadêmica como professor universitário em Pernambuco. A partir de um fato histórico que, de acordo com as conceituações há pouco apresentadas, já traz em si a marca da construção, o escritor igualmente constrói um episódio. A Pedra Bonita histórica passa a ser a sua Pedra do Reino. O antepassado de Pedro Dinis Quaderna, Rei João Ferreira-Quaderna, O Execrável, espelha-se na figura histórica de João Ferreira¹⁴, sucessor de João Antonio dos Santos¹⁵. O substrato popular, o folclore nordestino, está impregnado de práticas que remontam a uma Idade Média que, se não houve no Brasil, como defendem alguns historiadores – havendo, no entanto, os que defendem o contrário, com base principalmente na História das Mentalidades –, está ali presente, compondo a complexa e fascinante narrativa do protagonista da obra.

O evento histórico inicial, fixado como fato histórico, foi fonte de discursos. Não se trata de discurso apenas historiográfico, mas também artístico no âmbito, por exemplo, da

¹³ Fernão Lopes, no século XV, segundo estudo de Maria do Amparo Tavares Maleval (2010), na primeira parte do Prólogo da *Crônica do Rei da Boa Memória*, deixa claro que a narração de fatos ocorridos podem ser “deturpados” pelo enunciador, comprometido com o lugar de onde fala. Dessa forma, fica evidente que o cronista português, já naquela época, tinha consciência de que o historiador, ao ordenar fatos para recontá-los, escolhe-os e julga-os conforme a sua relação com os “costumes da terra e pelas suas afeições e compromissos decorrentes dos pagamentos ou favores recebidos” (MALEVAL, 2010, p. 136).

¹⁴ Líder que levou à morte os fanáticos da Pedra Bonita.

¹⁵ Líder fanático que iniciou a seita da Pedra Bonita, já aludido neste trabalho.

literatura (caso do próprio *Romance da Pedra do Reino*) ou das artes visuais (sua adaptação para o teatro e para a televisão, em 2007). Ao retornar ao episódio histórico da Pedra Bonita e recriá-lo como a Pedra do Reino, Ariano Suassuna parece querer voltar a um marco histórico da região para, a partir dele, fixar a tradição cultural nordestina. Dessa forma, empresta ao fato histórico um novo significado, pois da mesma forma que em relação ao evento bruto pode-se estabelecer um fato histórico, ao fato histórico pode-se associar uma narrativa ficcional.

1.5 Romances autobiográficos

Ao se proceder à leitura do *Romance d'A Pedra do Reino*, não resta dúvida de que se está diante de uma obra ficcional criada a partir de um fato histórico – a chacina da Pedra Bonita.

O próprio título do livro traz explícito o rótulo de romance, o que já de antemão avisa ao leitor que o que lerá em suas páginas se trata de ficção. Segundo as ideias de Philippe Lejeune, em seu livro *O Pacto Autobiográfico, de Rousseau à Internet*, o nome romance, no próprio título da obra, pode ser lido como um “atestado de ficcionalidade” (LEJEUNE, 2008, p.27). Em contrapartida, o leitor que conhece a biografia e um pouco da obra do escritor Suassuna perceberá que o livro publicado em 1971 apresenta vários elementos autobiográficos, não sendo, contudo, uma autobiografia.

Para dirimir qualquer dúvida a respeito do que seja uma autobiografia, o estudo valer-se-á dos ensinamentos de Philippe Lejeune acerca do pacto autobiográfico estabelecido entre autor e leitor. Uma autobiografia deve informar claramente desde o início do livro que ali será narrada a história da própria vida do seu autor e que aquela obra será a tradução da mais pura verdade, mesmo que esta não seja alcançável.

Em se tratando do *Romance d'A Pedra do Reino*, conquanto sua escrita tenha sido iniciada ainda nos anos 1950, mais propriamente em 1958, época em que a literatura brasileira vivia uma espécie de predisposição para o memorialismo, uma vez que um expressivo número de grandes escritores dedicou-se ao gênero, ainda assim não se pode afirmar que tal obra constitui um livro de memórias do escritor Suassuna. Em contrapartida, o texto não deixa de ser o relato memorialístico do protagonista Pedro Dinis Quaderna, personagem que possui aproximações biográficas inegáveis com seu criador.

Os escritores que viveram esta fase – a do memorialismo da década de 1950 no Brasil – eram, naquela altura, figuras que se destacavam no cenário literário e que,

coincidentemente, viviam o apogeu de suas carreiras. Entre eles, apontam-se Graciliano Ramos, Oswald de Andrade e José Lins do Rego, autores que, no auge de sua consagração, optaram pelo retorno à infância, como tema central das narrativas de suas vidas. Tal opção, segundo Antonio Candido, é de extrema importância para o amadurecimento da literatura de um país:

[...] o professor e crítico paulista, [...] nos mostrou a importância da escrita memorialista no processo de retomada da conscientização política operada pelo livro nos anos 70, partindo da prosa de Murilo Mendes, da poesia de Carlos Drummond de Andrade e das memórias de Pedro Nava. É ainda e finalmente a Antonio Candido que devemos a percepção mais aguda de que este complexo, intrincado e variado feixe multicolorido de textos [...] pode reduzir-se a um único e indiferenciado discurso de classe (SANTIAGO, 1982, p. 34).

Silviano Santiago, no ensaio “Vale quanto pesa”, de 1978, aponta o seguinte em relação à busca dos escritores de 30, na década de 50, pelo discurso ficcional memorialista, num país que, na época da escrita do ensaio, contava com cerca de 110 milhões de habitantes e um público leitor que mal chegava aos 60 mil:

[...] o romance brasileiro modernista buscou consciente ou inconscientemente a sua postura ideológica mais avançada no discurso ficcional memorialista, como a dizer que a aventura individual, pela sua rebeldia social e audácia política, pela sua fuga e desrespeito da norma burguesa, pela sua ambição de ser exemplo e modelo autênticos de individualismo em regimes autoritários, seria digna de curiosidade e interesse dos seus pares. Estes se veriam refletidos na ficção memorialista, e a partir dela poderiam melhor saber de si próprios, melhor conhecer sua condição social, melhor apreender sua importância e inoperância dentro da sociedade brasileira, fechando assim a tautologia dos 60 mil leitores num país que teve 50 milhões de habitantes e hoje tem 110 milhões (SANTIAGO, 1982, p. 30-31).

E continua:

Nos nossos melhores romancistas do Modernismo, o texto da lembrança alimenta o texto da ficção, a memória afetiva da infância e da adolescência sustenta o fingimento literário, indicando a importância que a narrativa da vida do escritor, de seus familiares e concidadãos, tem no processo de compreensão das transformações sofridas pela classe dominante no Brasil, na passagem do Segundo Reinado para a República, e da Primeira para a Segunda República. Tal importância advém do fato de que é ele – o escritor ou intelectual, no sentido amplo – parte constitutiva desse poder, na medida em que seu caráter está enraizado em uma das “grandes famílias” brasileiras (SANTIAGO, 1982, p. 31).

A opção pela escrita de si é uma maneira de registrar a experiência de muitos outros pertencentes a sua geração. O texto autobiográfico acaba, portanto, apontando não apenas as

questões individuais do escritor em pauta, mas serve muito mais como um registro da visão de mundo naquele momento particular.

Suassuna, naquela época, já era conhecido, mas, diferentemente dos colegas escritores citados, estava ainda no florescimento de sua carreira. Ou seja, seu primeiro livro foi publicado em 1947 e, dez anos depois, o autor já havia recebido vários prêmios por suas obras. Dentre elas, destaca-se a peça teatral *Auto da Compadecida*, publicada em 1955. Mas ele ainda estava por construir o que considera sua obra-prima.

Reviver o passado também foi o projeto de Suassuna, contudo ele o fez optando por outra maneira de escrever sobre si próprio. Silviano Santiago destaca o romance de Suassuna, juntamente com o de outros escritores, como uma “imprescindível e importante vertente dentro do discurso memorialista da classe dominante”. Isto porque, “[...] o intelectual apenas serve para colher o discurso do indivíduo não-cidadino, do ser não-incorporado aos valores ditos culturais e europeizados da sociedade brasileira, do caboclo enfim” (SANTIAGO, 1982, p. 36).

O *Romance d’A Pedra do Reino* pode ser rotulado de romance autobiográfico, na acepção defendida por Lejeune, para quem romances autobiográficos são “[...] todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Abre-se aqui um parêntese para lembrar que um texto considerado um bom exemplo de tal gênero literário é a obra do escritor igualmente paraibano José Lins do Rego, *Menino de Engenho*. O livro, na capa, traz explícito o rótulo de romance, o que antecipa ao leitor que se trata de ficção. Em contrapartida, tal texto apresenta vários elementos autobiográficos, identificados em suas memórias, *Meus Verdes Anos*, publicado vinte e quatro anos depois de sua estreia como escritor. Segundo Nancy Maria Mendes, “a maior parte dos episódios, circunstâncias e personagens que cercam a infância de Carlinhos em *Menino de Engenho* estão registrados em *Meus Verdes Anos*, não raro de forma idêntica” (MENDES, 1988, p. 123).

O que leva uma obra ficcional a ser considerado um romance autobiográfico é, antes de tudo, segundo Lejeune, o seu conteúdo. Diferentemente de uma autobiografia, o romance autobiográfico comporta “graus”, que vão de um leve ar de semelhança entre o autor e o personagem “[...] até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor ‘cuspidado e escarrado’” (LEJEUNE, 2008, p.25). Se o romance autobiográfico admite graus, a

autobiografia, por sua vez, ainda citando Lejeune, “[...] não comporta graus: é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 25). Ou é o autor ou não o é.

No caso do romance de Suassuna, alguns aspectos biográficos do autor são facilmente localizados na autobiografia do narrador-personagem Pedro Dinis Quaderna. Ambos nasceram na Paraíba, no dia de 16 de junho, porém com uma diferença cronológica de 30 anos – o personagem em 1897 e o escritor em 1927. No romance, o personagem Samuel Wandernes, um dos mentores intelectuais do narrador, dá informações a respeito do protagonista, contando ao leitor que “Quaderna nasceu a 16 de Junho de 1897, na terceira década do Signo de Gêmeos, tempo no qual, segundo os livros de Astrologia, ‘pode nascer um Gênio verdadeiro’, sendo as pessoas nascidas aí ‘afetuosas e inconstantes, mas assinaladas e terríveis’” (SUASSUNA, 2006, p. 239).

A cidade onde o escritor viveu a infância, dos seis aos quinze anos, e da qual possui recordações, é a mesma Taperoá de Quaderna. Lá, tanto ele quanto o personagem aprenderam as primeiras letras e entraram em contato com a cultura popular, por meio dos cantadores sertanejos com seus desafios de viola e repentes. Os primeiros mestres de literatura de Ariano Suassuna foram seus tios, que guardam grandes semelhanças com os personagens do romance, responsáveis também pela formação “acadêmica” de Quaderna. Os tios do escritor, Manuel Dantas Villar e Joaquim Duarte Dantas, como Clemente Anvérsio e Samuel Wandernes, apresentavam posições ideológicas radicalmente opostas: o primeiro era ateu, republicano e anticlerical, enquanto o outro era monarquista e católico.

O *Romance d’A Pedra do Reino* é o primeiro livro de uma série maior intitulada *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador, e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*, iniciada e não concluída. A partir do primeiro volume, começado em 1958 e concluído em 1971, uma segunda parte, *O Rei Degolado*, começou a ser publicada em folhetins¹⁶, no Diário de Pernambuco. O projeto inicial da segunda parte da trilogia previa a publicação desse romance em cinco livros. No entanto, somente o primeiro volume da trilogia, *Ao Sol da Onça Caetana*, além de ter sido inicialmente publicado em folhetins, no jornal, foi publicado também em livro, em 1976; e o segundo volume, *As Infâncias de Quaderna*, saiu apenas em folhetins semanais, no Diário de Pernambuco. Os outros três volumes da segunda parte nunca foram escritos e o terceiro livro da trilogia, cujo título seria *Sinésio, O Alumioso*, também

¹⁶ Suassuna informa que o caráter folhetinesco conferido à obra *O Rei Degolado ao Sol da Onça Caetana*, publicada semanalmente no Diário de Pernambuco, deveria ser mantido na edição em volume. A explicação que dá para o fato é a seguinte: “em Português, folhetim é uma forma diminutiva de folheto, de modo que eu posso assim, lembrar o parentesco existente entre os folhetins novelescos, os contos boccaccianos, picarescos ou de cavalaria, e os folhetos da Literatura de Cordel” (SUASSUNA, 1977, p. 128).

nunca existiu. O projeto foi abortado porque, segundo declarações do próprio Suassuna, a obra passou a apresentar um tom confessional demais, o que a desviaria bastante do projeto original.

Curiosamente, no *Romance d'A Pedra do Reino*, o escritor conseguiu falar de si e dos seus de uma forma mais distanciada, utilizando o riso como forma de neutralizar as evidências marcantes que aproximariam o escritor de seu personagem. Já na continuação em *O Rei degolado ao sol da Onça Caetana*, o riso desaparece e o tom confessional toma conta da narrativa, como há pouco foi citado. O próprio Suassuna lembra que na *Pedra do Reino* os antepassados do narrador são apresentados por meio de gravuras, de desenhos. Já no *Rei Degolado*, a família de Quaderna é apresentada em fotos da própria família do autor (SUASSUNA apud ANDRADE, 2011, p. 133). Essa é uma prova concreta da mistura do autor com o personagem, o que o motivou a abortar o projeto.

Continuando a abordar o projeto original de Suassuna, o autor informa que sua intenção inicial era fazer um romance único, dividido em três partes, a saber:

[...] *A Pedra do Reino* (é) uma espécie de rapsódia introdutória dos temas. *O Rei Degolado* é mais épico, trágico e sertanejo-terrestre, com a Guerra do Sertão Paraibano narrada através de seus três episódios principais – 1912, 1926 e 1930. A última parte, *Sinésio*, *O Alumioso*, será mais mítica, de amor e marinha – se é que, como já escrevi certa vez, isso, de fato, significa alguma coisa (SUASSUNA, 1977, p. 129).

O escritor vai além e explica qual é a intenção do personagem Quaderna ao tentar edificar o seu “Castelo Sertanejo”:

[...] para Quaderna, seu narrador e personagem principal, a Obra, O Castelo Sertanejo que ele tenta edificar a partir das anotações tomadas em seus três depoimentos no inquérito a que o submete o Corregedor – essa Obra é, fundamentalmente e antes de tudo, uma Epopéia. Não certamente uma Epopéia como a entenderiam os teóricos jansenistas que, nos séculos de Luís XIV e Luís XV consideravam “bárbaras” e “impuras as tragédias shakespereanas. Mas uma Epopéia como a concebe um brasileiro sertanejo – uma Epopéia que não se limitasse a examinar somente os Heróis saídos das famílias poderosas mas que estendesse o conceito do Herói e das famílias trágicas e épicas às famílias ilustres pertencentes à aristocracia do Povo; e também uma Epopéia e Novela de Cavalaria que, examinando a sociedade a todos os níveis, partisse das casas-fortes da “aristocracia do couro”, do Sertão, para chegar até as mulheres, os almocreves e os tangerinos de gado das empoeiradas estradas sertanejas, isto é, que unisse aos outros, já referidos, o espírito realista, crítico e satírico das novelas picarescas (SUASSUNA, 1977, p. 129).

Essa declaração reforça a ideia de que o projeto de Quaderna se espelha nas grandes epopeias já escritas, mas as extrapola quando na sua insere elementos do seu universo e

procura destacar os personagens comuns, os atores da grande aventura do mundo, os pobres e os esquecidos.

Retornando ao intento de Suassuna com sua trilogia, em resposta a um questionamento feito a ele pelo diretor cinematográfico Luiz Fernando Carvalho, o escritor esclarece o seguinte a respeito de sua obra:

[...], eu falei que tinha começado a escrever *A Pedra do Reino* como uma espécie de substituto inconsciente daquele livro sobre a vida do presidente Suassuna. Quando fui fazer *O rei degolado*, novamente aquele livro sobre meu pai me agarrou pelos cabelos. Se você prestar atenção, vai ver que o Quaderna de lá não é o mesmo *d'A Pedra*. Quem está falando não é Quaderna. É Ariano. Eu perdi aquela ironia dele. Foi um erro de visão de minha parte; esse foi o motivo principal que me levou a parar. Cheguei a escrever duas partes – e eram cinco –, mas só publiquei em livro a primeira e a segunda saiu apenas em forma de folhetim (SUASSUNA, 2000, p.48).

No posfácio a *O Rei degolado*, o próprio Suassuna comenta que Cyro de Andrade Lima considerava a *Pedra do Reino* uma espécie de sonho ou pesadelo. Na verdade, o estudioso via na obra uma tentativa do autor de mergulhar no seu próprio subconsciente para exprimir, poeticamente, o seu universo dilacerado (SUASSUNA, 1977, p. 133).

Como se viu nos parágrafos anteriores, a presença de aspectos biográficos e autobiográficos na primeira parte da trilogia é marcante. Dando continuidade à leitura da obra, percebe-se que o primeiro volume da segunda parte da trilogia – *O Rei Degolado: Ao Sol da Onça Caetana* – assume, definitivamente, um tom confessional. Em vários momentos da narrativa, o que no *Romance d'A Pedra do Reino* acontecia de forma velada, no primeiro volume da segunda parte deixa de ser apenas leve semelhança e passa a ser claramente o relato de episódios ocorridos na vida do próprio escritor. Aí, em especial, Ariano Suassuna se utiliza, de fato, da voz de Quaderna para contar a sua própria história. Mistura elementos reais a ficcionais; todavia o que se percebe é uma espécie de narrativa “autobiográfica” – as histórias de Quaderna são as suas próprias, com acréscimos e supressões próprios das narrativas. Segundo Guaraciaba Micheletti,

Fruto de uma vivência geográfica, social e política, **A Pedra do Reino** chega a confundir-se com a história pessoal de seu autor: o depoimento de Quaderna ao Corregedor transforma-se no depoimento-denúncia do sertanejo Ariano Suassuna à nação brasileira. Este fato motiva, certamente, a acrimônia dos que julgam ser a obra um Quasímodo, gerado e parido por um monarquista megalomaniaco (MICHELETTI, 1997, p. 14).

Na segunda parte da trilogia, há a continuação do depoimento de Quaderna ao Corregedor. Tal interrogatório durou três dias. Na *Pedra do Reino*, ocorre apenas o primeiro

dia do depoimento. Na segunda parte, o protagonista comparece perante o Corregedor no segundo dia. O terceiro dia seria apresentado na terceira parte da trilogia, que nunca foi escrita. Como consequência das declarações que presta, o personagem é preso como principal suspeito da morte de seu tio e padrinho.

Durante o depoimento que prestou ao Corregedor, Quaderna narra episódios de sua infância que são visivelmente fatos vividos pelo próprio autor. Há, pois, confirmando as declarações do próprio Suassuna, uma mistura de real e imaginário. No trecho a seguir, o personagem faz menção a um fato histórico que marcou a vida do escritor na infância:

– Quem, portanto, me entenderia se eu falasse, Sr. Corregedor? Talvez somente aqueles que ao ouvir a palavra “Trinta”, sabem que “trinta” não é somente um número; 30 é o nome de uma Revolução; o nome de um ano glorioso, sangrento e terrível; um tempo no qual nós, Sertanejos, não podemos pensar sem ouvir de novo o estralejar das balas nos tiroteios, sem sentir de novo o gosto de sangue do ódio e do sofrimento, assim como o terror das fugas noturnas e dos cercos implacáveis (SUASSUNA, 1977, p. 80-81).

A seguir, o personagem faz alusão ao espaço onde se desenrolou o episódio fatídico que culminou na morte de João Suassuna, pai do escritor:

Aqueles que ouvem o nome “Princesa” e evocam, mesmo sem querer, tanto uma Mulher coroada, como – e mais ainda! – a épica Cidade sertaneja, encravada no alto de uma Serra áspera e pedregosa, Reino onde o Coronel José Pereira, aliado a minha família, resistiu, vitorioso, a um cerco de oito meses, naquele mesmo ano de 30. [...] (SUASSUNA, 1977, p.81).

Nas palavras a seguir, o personagem faz referência aos que testemunharam a luta sangrenta que ocorreu naquela terra:

Aqueles que não podem ouvir as palavras “Riacho do Elo” ou “Onça malhada”, porque sabem que, na encruzilhada desses dois lugares, existe uma pedra, ou uma parede, onde se encostou a mão ensanguentada de um Sertanejo valente, ferido de morte pelas costas (SUASSUNA, 1977, p.81).

E o personagem, em tom de desabafo, relata ao Corregedor o sofrimento vivido pelas vítimas da guerra sertaneja, particularmente a sua mãe:

Aqueles que, como minha Mãe, passaram muito tempo sem poder abrir tranquilamente um papel esverdeado de telegrama ou ouvir um galope de cavalo, tantas as notícias de trucidamento e morte dos seus assim lhe tinham sido trazidas. Depois, Sr. Corregedor, quando o tempo passou, seu sangue, tantas vezes ferido, cicatrizou um pouco mais. Mas, na nossa infância, quando chegava uma notícia brusca dada por um telegrama ou por um homem a cavalo, nós, seus filhos, escondíamos primeiro, o fato, e só depois de muito tempo de preparação é que íamos

a ela, dizendo com o maior carinho e cuidado: – “Mamãe, fique calma, não foi nada demais não, mas chegou um telegrama”... Pois bem, Sr. Corregedor: apesar de todas as nossas cautelas, e apesar da mansa bravura que ela sempre teve em sua alma de mulher corajosa, quando minha Mãe avistava o papel verde ou o portador a cavalo, estremecia, e suas mãos começavam a tremer violentamente, enquanto seus lábios empalideciam e ela se encostava à parede ou a um móvel, para não cair (SUASSUNA, 1977, p.81).

O personagem, na citação a seguir, faz referência à estreita relação entre arte e vida. Os versos ouvidos na infância trazem recordações amargas ao narrador:

Por isso foi também profundamente emocionado que ouvi, um dia, no “Romance de Cirino da Guarabira”, os versos em que Cirino, ferido de morte numa emboscada por um tiro de bacamarte, pedia a seu cavalo “Retroz” que fosse avisar sua família, no sítio “Jatobá”. Os versos eram assim:

*Corre, corre, meu cavalo!
Tu corres mais do que eu!
Vai dizer, no “Jatobá”,
que Cirino já morreu,
que a lazarina da Morte
minhas contas já me deu!* (SUASSUNA, 1977, p.81).

As palavras do narrador são ecos do sofrimento vivenciado pelo próprio Suassuna. O trecho a seguir é, sem dúvida, a voz do escritor sufocada pela dor jamais esquecida:

– Ao ouvir isso, Sr. Corregedor, foi de meu Pai e de meu Padrinho que me lembrei imediatamente, porque a notícia da morte deles veio para nós através de gritos roucos, de passos precipitados descendo as escadas e do galope de cavalos que, por entre nuvens de poeira, espalhavam notícias de fogo e sangue, no ambiente encrespado, incendiado e ensandecido do Sertão (SUASSUNA, 1977, p. 81- 82).

O que Quaderna narra ao Corregedor, para um leitor atento do *Romance d’A Pedra do Reino*, diferencia-se muito do discurso do personagem na primeira parte da trilogia. Nas citações anteriores, retiradas do volume *Ao Sol da Onça Caetana*, o que se ouviu do protagonista é, sem dúvida, o relato do que ocorreu com a família e com o próprio escritor.

As figuras paterna e materna, nesse volume, assumem outra feição. No primeiro livro da trilogia é muito mais forte a influência que a figura de Tia Filipa exerce no protagonista do livro que a de seus pais propriamente ditos. O narrador afirma isso no trecho a seguir:

Aliás, Vossas Excelências só poderiam entender a influência que teve sobre mim essa minha tia Filipa, se conhecessem ambos, tia e sobrinho. Digo, hoje, depois de muito refletir a respeito disso, que, em menino, eu amava demais minha Mãe, a suave e bondosa Maria Sulpícia. Mas, admirar mesmo, eu admirava era minha Tia Filipa, que, no dia em que estava azeitada, tomava umas quatro ou cinco lapadas, montava num cavalo brabo, atravessava a feira quebrando as louças espalhadas no chão, e dava tapa até na cara dos valentes (SUASSUNA, 2006, p. 85).

O narrador admirava sua tia por sua valentia, pois reconhecia nela qualidades que ele próprio não possuía. É o que se comprova no trecho a seguir:

Eu, que nascera e me criara admirando as caçadas, as cavalgadas, os tiroteios, as brigas de faca e outras cavalarias e heroísmos sertanejos, tinha a desgraça de ser mau cavaleiro, mau caçador, mau brigador. Talvez por isso, admirava minha Tia Filipa, em cuja pessoa, alta magra e esgrouviada, parecia ter se reunido a maior parte da coragem da família Quaderna (SUASSUNA, 2006, p.85).

O próprio personagem confessa que os poucos atos de valentia que conseguiu praticar foram feitos para impressionar sua tia, ou melhor, para não decepcioná-la, haja vista o apreço e o respeito que nutria por ela. Isto fica claro no trecho destacado a seguir:

Ora, foi Tia Filipa quem me criou, depois da morte de minha Mãe, Maria Sulpícia. Sendo o mais moço dos filhos legítimos de meu Pai, eu era o predileto de minha Tia, e muitas das coragens que me vi obrigado a praticar na vida, eu as fiz com medo dela. Não podia eu permitir que Tia Filipa descobrisse um covarde em seu sobrinho predileto, um homem sem talento e sem sustança, um sujeito que não podia montar muito tempo a cavalo sem assar a bunda e sem inchar os dois joelhos de uma vez. Não podia consentir, também, que minha Tia terminasse amargamente sabedora de que ela própria, uma mulher, tinha mais coragem do que os homens da família, o que a teria matado de desgosto (SUASSUNA, 2006, p. 85).

Referências à mãe de Quaderna aparecem com pouca frequência e seu pai, ao que tudo indica, não parece ter sido uma figura muito marcante para o jovem Dinis. No primeiro livro da segunda parte da trilogia, as figuras da mãe e do pai assumem outra feição e passam a ser fortemente marcantes na vida do protagonista, como o foram na vida do escritor. As palavras a seguir, ditas pelo personagem Quaderna, em depoimento ao Corregedor, são visivelmente palavras do escritor a respeito de seu pai: “[...] fascinado como era pelas palavras de meu Pai e meu Padrinho, era do lado deles que eu julgava estarem a Verdade, a Justiça e o Bem” (SUASSUNA, 1977, p. 83).

A descrição da cena em que a família, após a morte do pai do narrador, é acuada em sua própria casa pelos soldados da polícia paraibana, mostra como a figura materna, nesse segundo livro, assume importância tal que se confunde com a mãe do próprio escritor: “O que nos salvou foi um gesto de inesperada coragem de minha Mãe, saindo do seu natural manso e suave e dizendo palavras duras e violentas, enfrentando, viúva e só, a Polícia paraibana” (SUASSUNA, 1977, p. 125).

Uma leitura atenta dos dois livros revela algumas incongruências entre ambos os textos, o que reforça a tese de que o segundo volume da trilogia assume caráter excessivamente confessional em relação ao primeiro.

Um ponto intrigante diz respeito à maneira como o protagonista relata os fatos que desencadearam o assassinato do seu pai. O personagem se utiliza de um fato histórico e o insere na história de sua vida. O que chama atenção é que Quaderna já era adulto na época em que ocorreram os assassinatos de João Pessoa e João Suassuna, em 1930.

O depoimento de Quaderna, aos ouvidos dos que conhecem a história da vida de Suassuna, soa como um desabafo a respeito do trauma que sofreu com a morte de seu pai: “Talvez tudo isso seja somente uma busca desesperada que eu empreendo sobre minha identidade, tentando dar algum sentido à sangrenta desordem que, desde minha infância, envolveu e despedaçou minha vida” (SUASSUNA, 1977, p. 85). Essa, possivelmente, não é uma fala do Quaderna, mas do próprio escritor.

Vários seriam os exemplos que poderiam ser destacados da obra para demonstrar que ali criador e criatura se confundem. Até mesmo a morte do tio de Suassuna, João Dantas, na cadeia, onde cumpria pena pelo assassinato do presidente João Pessoa, inspirou-o a criar a morte do padrinho de Quaderna. As circunstâncias das mortes na realidade e na ficção são bem parecidas. João Dantas foi encontrado morto na cela da cadeia, com a garganta cortada, como se tivesse cometido suicídio. É o que conta o próprio escritor numa entrevista publicada em Cadernos de Literatura Brasileira:

Mamãe foi comigo e com meu irmão João até a Casa de Detenção [...] Vejam bem: era 3 de outubro, ia estourar a Revolução de 30; as tropas da Paraíba depuseram o governador, tomaram o poder e desceram para cá. Aqui, tomaram a cadeia e, na madrugada do dia 6, João Dantas foi encontrado com a garganta cortada, na cela do terceiro andar da Detenção. Até hoje a gente tem certeza de que ele foi assassinado e o outro lado diz que foi suicídio (SUASSUNA, 2000, p.28).

O padrinho do narrador do romance, por sua vez, tranca-se numa torre sem janelas e é encontrado morto, igualmente degolado:

Meu padrinho foi encontrado morto, no dia 24 de Agosto de 1930, no elevado aposento de uma torre que existia na sua fazenda, a “Onça Malhada”. [...] meu Padrinho, naquele dia, entrara só no aposento e trancara-se lá em cima, dentro dele, usando, para isso, não só a chave, como a barra de ferro que a porta tinha por dentro, como tranca. [...] Pergunto: e agora? Como é que meu Padrinho foi degolado num quarto de pesadas paredes sem janelas, cuja porta fora trancada por dentro, por ele mesmo? [...] (SUASSUNA, 2006, p. 59-60).

As duas mortes, tanto a real como a ficcional, ficam sem explicação. A morte de João Dantas foi declarada como suicídio, mesmo que todas as evidências apontassem para um assassinato. Com relação ao padrinho de Quaderna, o crime também ficou sem solução.

Suassuna poderia ter escolhido escrever uma autobiografia para homenagear seu pai. No entanto, a opção de criar um personagem ficcional para assim escrever sobre si, é uma maneira mais confortável de praticar suas memórias sem o compromisso de falar exclusivamente “as suas verdades”. Em entrevista concedida à Débora Moura, na época em que preparava sua dissertação de mestrado, o autor confessa o seguinte:

No início da década de 50 eu tentei escrever uma biografia de meu pai, cujo título ficou assim definido: **Vida do presidente Suassuna- Cavaleiro Sertanejo**. Não consegui continuar o trabalho. Escrever aquilo trazia para mim um grande tormento, pois, como sabemos, tudo terminara de uma maneira terrível (SUASSUNA apud MOURA, 2002, p. 55).

As lembranças do escritor estão impregnadas da sua visão atual dos fatos ocorridos no passado. O “momento da escrita” pertence ao “eu” atual (o do escritor maduro) que, segundo Leonor Arfuch, “[...] pode se mostrar um obstáculo para a captação fiel e a reprodução exata dos acontecimentos passados [...]” (ARFUCH, 2010, p. 54). Dessa forma, a escolha pela ficção é uma maneira mais segura de falar sobre si, pois até mesmo os que se propõem a relatar fatos ocorridos no passado vão eleger aqueles que melhor lhes convierem e os narrarão segundo suas atuais impressões. Porquanto, autobiografia ou ficção se confundem na medida em que ambas são escolhas, ou melhor, produtos de fabulação.

Importa menos num texto o conteúdo do relato, a verdade ou não dos fatos, que as estratégias de representação: a construção narrativa. “É essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*” (ARFUCH, 2010, p. 73).

Na continuação da entrevista, há pouco referida, o escritor revela de que maneira chegou à escrita do *Romance d’A Pedra do Reino*, conseguindo assim realizar a homenagem que tanto desejava prestar à memória de seu pai.

Foi exatamente quando eu parei de escrever o poema, que li o texto de Ático¹⁷ e resolvi escrever um romance baseado naqueles acontecimentos. Através desse texto histórico, publicado na **Revista do Instituto Histórico e Arqueológico de Pernambuco**, tomei conhecimento da História da Pedra do Reino. [...] Em 1958, comecei a escrever a **Pedra do Reino**. Mas, sem perceber, no meu inconsciente,

¹⁷ Ático de Souza Leite, historiador, membro do Instituto Histórico e Arqueológico de Pernambuco, escreveu o primeiro documento sobre o episódio da Pedra Bonita (*Memória do Reino Encantado da Comarca de Villa Bella*, 1874), obra que será oportunamente referida nesta tese.

aquela história que não tinha conseguido contar a respeito de meu pai começou a entrar na **Pedra do Reino** (SUASSUNA apud MOURA, 2002, p. 56-57).

Continuando, ele esclarece que a família Quaderna é uma recriação literária da família de seu pai e os Garcia-Barreto, da família de sua mãe.

2 O DIÁLOGO DA OBRA COM A TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL

Naquilo que chamamos de filosofia da arte costuma faltar um dos dois: a filosofia ou a arte.

F. Schlegel

2.1 Antecedentes históricos e literários sobre o episódio da Pedra Bonita

Antes de iniciar a análise do episódio ocorrido no século XIX, numa localidade situada entre o estado de Pernambuco e da Paraíba, a chacina da Pedra Bonita, faz-se necessário falar de messianismo e sebastianismo no Brasil.

Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz,

o messias é o personagem concebido como um guia divino que deve levar o povo eleito ao desenlace natural do desenrolar da história, isto é, à humilhação dos inimigos e ao restabelecimento de um reino terreno e glorioso para Israel. A vinda deste reino coincidirá com o “fim dos tempos” e significará o restabelecimento do Paraíso na terra (QUEIROZ, 1977, p. 26).

O sebastianismo é uma crença messiânica, proveniente de Portugal, que serviu de base a alguns movimentos ocorridos no Brasil.

Oportunamente, neste trabalho, o tema do sebastianismo será mais desenvolvido. Tal movimento teve seus antecedentes antes mesmo da morte de D. Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578.

De acordo com o livro de António Machado Pires, já aqui mencionado, *D. Sebastião e o Encoberto*, o messianismo na região Nordeste do Brasil é “um fenômeno com características especiais” (PIRES, 1971, p. 111). O mito que apresentava uma terra pura e sem males, alimentado na mente do homem sertanejo, misturou-se ao sebastianismo, trazido pelos colonizadores portugueses. Tal crença, ao se enraizar aqui, tem pouco a ver com a lenda popular portuguesa. O tempo e o contato com outra cultura permitiu que a tradição ibérica se deformasse, deturpando-se o sentido inicial nacionalista do sebastianismo, “transformando-se em crença brutal, da qual se aproveitaram os embusteiros, os sanguinários e os criminosos, explorando a fraqueza e a falta de sólida formação cristã do sertanejo” (PIRES, 1971, p. 111).

Maria Isaura Queiroz diz que

no Brasil, pelo que referem os viajantes e outros testemunhos, D. Sebastião é um grande rei que distribuirá entre seus adeptos imensas riquezas e cargos honoríficos, instalando no mundo o paraíso terrestre. País onde os europeus vinham ávidos de enriquecer, a deturpação da lenda é significativa. Nos tempos de Antonio Vieira, a identidade do país com a Metrópole é tal que as polêmicas de lá e daqui em torno da lendária personagem são idênticas. Em princípio do século XIX, não tinha mais sentido para os brasileiros a recondução de Portugal à liderança entre as nações; o que importava era o enriquecimento individual e a ascensão social, anseio supremo dos que vinham “fazer a América”. A figura de D. Sebastião é, pois, a de um monarca de magnificência oriental, a distribuir bens à mancha (QUEIROZ, 1977, p. 219-220).

Ainda de acordo com Antônio Machado Pires, “os dois casos mais importantes de messianismo no sertão nordestino são os da Pedra Bonita e o de Canudos” (PIRES, 1971, p. 111). Nesta tese, o episódio sangrento da Pedra Bonita já foi descrito e o que se pode depreender de tal fato é que o sertanejo, sujeito às duras penas do meio, da pobreza excessiva, vislumbrou uma saída para sua condição miserável no reino encantado de D. Sebastião, que lhe traria abundância, igualdade, saúde e tudo o que não poderia ter. O D. Sebastião aguardado pelos homens rudes do sertão, no dizer do pesquisador português, não era mais um libertador político, o “Encoberto”, mas o “símbolo de outra libertação – dos laços infernais de uma natureza indomável” (PIRES, 1971, p. 113). Vale ressaltar que o sertanejo não sofria apenas as agruras de uma “natureza indomável”, pois, a par disso, era vítima do descaso das autoridades governamentais, sofrendo, por um lado, a opressão dos poderosos e da polícia violenta, vendida aos mais abastados, e por outro, a sanha dos cangaceiros rapinadores.

2.1.1 O Reino Encantado de Araripe Júnior

O episódio da Pedra Bonita suscitou vários escritos ficcionais e não ficcionais a seu respeito.

A primeira notícia que se tem de um romance que se ocupou do tema foi *O Reino Encantado*, de Araripe Júnior, publicado em 1878. Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, faz referência ao episódio em uma das páginas de sua obra, considerando-o uma “perversão pelo fanatismo”:

[...] como púlpito gigantesco, ergue-se um bloco solitário – a *Pedra Bonita*. Este lugar foi, em 1837, teatro de cenas que recordam as sinistras solenidades religiosas dos Achantis. Um mameluco ou cafuz, um iluminado, ali congregou toda a população dos sítios vizinhos e, engrimpando-se à pedra, anunciava, convicto, o próximo advento do reino encantado do rei d. Sebastião. Quebrada a pedra, a que subira, não a pancadas de marreta, mas pela ação miraculosa do sangue das crianças, esparrizado sobre ela em holocausto, o grande rei irromperia envolto de sua guarda

fulgurante, castigando, inexorável, a humanidade ingrata, mas cumulando de riquezas os que houvessem contribuído para o *desencanto* (CUNHA, 1954, p. 126).

O próprio Euclides, em *Os Sertões*, segundo Débora Cavalcantes de Moura Clemente¹⁸, afirma que seu livro é tributário de *O Reino Encantado* de Araripe Jr. e a pesquisadora informa que o próprio Euclides reconhece que o livro do escritor cearense “serviu-lhe de inspiração, sendo uma de suas matrizes” (CLEMENTE, 2012, p. 150).

Cabe aqui um parêntese: Suassuna, na entrevista concedida a Débora Clemente, aqui referida, lembra que a descrição que Euclides faz em *Os Sertões* da localidade onde se desenrolou a chacina mostra que o autor, de fato, não a conhecia:

A marca de Euclides da Cunha está em todo meu universo. Não propriamente na história da Pedra do Reino porque o que ele escreveu sobre a Pedra Bonita é pouco e Euclides da Cunha nunca viu o local. Por exemplo, a descrição do local que ele faz é uma descrição falsa. Totalmente. Ele afirma que Pedra do Reino fica num vale. Não fica num vale. É num planalto muito aberto, muito chão. E ele disse: “É um penedo único. Ergue solitário penedo único”. São dois, nem um não é (SUASSUNA apud MOURA, 2002, p. 62).

Outro aspecto destacado por Clemente “está na divisão interna de ambas as obras, em cujo aspecto são tributárias dos ‘fatores taineanos’ quais sejam raça, meio e momento histórico” (CLEMENTE, 2012, p. 150). Segundo seus estudos, “tanto em *O Reino Encantado* (1878) como em *Os sertões* (1902) há uma releitura da ordem dos ‘fatores taineanos’ já mencionados” (CLEMENTE, 2012, p. 150). Débora Clemente complementa essa ideia ao afirmar que em sua “compreensão essa maneira nova de ordenar os fatores de Taine pode ter tido como matriz a releitura dos mesmos fatores empreendida anos antes por Araripe Jr., em *O Reino Encantado* (1878)” (CLEMENTE, 2012, p. 150), confirmando a forte presença do trabalho de seu predecessor na obra-prima de Euclides da Cunha.

Antônio Áttico de Souza Leite, citado no *Romance d’A Pedra do Reino* por seu narrador-protagonista, escreve sobre o tema, no primeiro livro (em forma de relatório) sobre os horrores da Pedra Bonita¹⁹. Já no século XX, cem anos após o massacre, em 1938, o escritor José Lins do Rego publica *Pedra Bonita*, romance que tem como temas centrais os desdobramentos da chacina num povoado vizinho ao palco da tragédia e o estigma deixado pelo episódio fatídico na família descendente do responsável pelo desbaratamento da seita

¹⁸ “Representações da história da Pedra do Reino no romance *O Reino Encantado* (1878), de Araripe Jr”. Tese de doutorado defendida em 2012, na Universidade Federal da Paraíba.

¹⁹ LEITE, Antonio Áttico de Souza. *Fanatismo religioso. Memória sobre o Reino Encantado na Comarca de Villa Bella*. Com o juízo crítico do conselheiro Tristão de Alencar Araripe. 2ª Ed (Por Solidônio Leite) Juiz de Fora: Tipografia Matoso, 1898.

pela polícia local. Em 1953, publica *Cangaceiros*, continuação do romance de 1938, completando a série de livros do Ciclo do Cangaço.

Optou-se, neste trabalho, por dar alguma notícia das duas obras literárias que se ocuparam exclusivamente do tema da Pedra Bonita, *O Reino Encantado: chronica sebastianista*, de Araripe Jr, e *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, anteriores aos volumes da trilogia de Suassuna, objeto de análise desta tese.

No romance de Araripe Jr, a trama se ocupa em retratar o próprio evento de 1838, tendo como protagonistas, de um lado, os sebastianistas, representados pelo povo seguidor do fanático fundador da seita – “mestiços, negros, índios, escravos e brancos pobres que, tanto na sociedade local como no romance *O Reino Encantado*, serviam de mão de obra destinada ao trato com a lavoura e com o gado” (CLEMENTE, 2012, p. 148) – e do outro, o grupo dos potentados, “formado por personagens que representam os três setores dominantes naquela sociedade da província de Pernambuco: o Clero católico, os fazendeiros locais e os coronéis de patente” (CLEMENTE, 2012, p. 148).

Araripe Jr. opta em seu romance por seguir o percurso historiográfico, ficcionalizando o relato do episódio produzido por Antônio Ático de Souza Leite em sua obra *Fanatismo religioso: Memória sobre o Reino Encantado na Comarca de Villa Bella*, oportunamente aqui citado. De acordo com Clemente, “há uma estreita relação entre as representações da história da Pedra do Reino em *O Reino Encantado* e o memorial de Souza Leite” (CLEMENTE, 2012, p. 165). O cenário onde a trama é ambientada é a histórica vila de Flores, uma das mais antigas comarcas de Pernambuco, povoado de Serra Talhada, hoje município pertencente a São José do Belmonte; e o ano é também o mesmo em que ocorreu o episódio fatídico em 1838. A par disso, alguns locais como as fazendas Porteiras e Pau Ferro, por sua vez, são exclusivamente ficcionais (CLEMENTE, 2012, p. 151).

A obra é dividida em dois grandes capítulos: “A fazenda Porteiras” e “O sebastianismo”. No início do segundo capítulo, o autor faz um rápido estudo sobre o movimento messiânico, cujo subtítulo é “Recordações históricas”, alegando que o possível desconhecimento do leitor de questões ligadas ao mito sebastico poderia acarretar prejuízo ao entendimento da obra.

Dessa forma, o autor faz uma preleção sobre o tema, apresentando o rei D. Sebastião com seu espírito audaz e inconsequente, características responsáveis por sua morte em combate. A seguir, destaca-se um trecho do romance em que trata do tema:

Não há quem, percorrendo os fastos da nação portugueza, não se tenha demorado n'essa pagina romanesca, em que são desenhados os arrojados insensatos de um príncipe, que, ainda no verdor dos annos, asceta, deslumbrado pelas façanhas de Alexandre, emprehe uma conquista acima de suas forças, e joga em um momento com a sorte de todo um povo, dos mesmos herões que viram seu nome ecoar nas mais longinquas terras (ARARIPE JR, 1878, p. 54).

Durante a digressão histórica, aponta os inúmeros impostores que surgiram passando-se pelo rei desaparecido. Vários castigos, quase sempre resultando em morte, eram-lhe imputados pelo rei Felipe II. O que de fato motivava tais movimentos era, principalmente, uma necessidade do povo de encontrar o rei que devolvesse a soberania perdida. “O patriotismo então ergueu-se a par de muito embuste, e essa vaga aspiração procurou concretizar-se” (ARARIPE JR, 1878, p. 54).

Araripe Jr. afirma que “o que é certo é que o sebastianismo tornou-se uma religião” [...] (1878, p. 56) que foi transportada para o Brasil e afirma que “a obscuridade da morte do moço rei e alguns incidentes duvidosos, emquanto á identidade do seu corpo, deram logo aso a milhares de legendas e tradições” (ARARIPE JR, 1878, p. 54).

O escritor cearense destaca que “a musa popular e a credence do vulgacho afigurou-se logo a imagem do rei, arrependido e penitente, a percorrer terras estranhas como peregrino em busca do instante propicio, em que erguesse a patria do abysmo onde a lançou sua loucura” (ARARIPE JR, 1878, p. 54).

Antes de muitos estudiosos, Araripe Jr. já dizia que “a memoria de D. Sebastião transformou-se n'uma espécie de *rei Arthur*, que deveria ser esperado como o Messias ou o restaurador da nação sucumbida”. Fernando Pessoa, como aqui neste trabalho será ressaltado, no início do século XX, resgata no poema de *Mensagem* sobre D. Sebastião a imagem do desaparecido como o rei Artur levado à ilha de Avalon.

O autor de *O Reino Encantado* dá notícias em seu texto das ressonâncias do mito messiânico no Brasil e resalta a crença na certeza da chegada do reino do Esperado que se espalhou entre os fiéis:

Transportando-se esta tradição com os colonos para terras do Brazil não fez menos proselytismo que no paiz de onde era oriunda. Em Minas principalmente formou-se um nucleo respeitavel, e n'esta mesma cidade do Rio de Janeiro até 1835 houve simporios tão originaes, que não só contrahiam habitos adequados á seita á qual pertenciam, como emprestavam dinheiro fiado em evento proximo, tido como infallivel, saccando o devedor sobre o futuro reino do *Esperado* (ARARIPE JR, 1878, p. 56).

O romance de Araripe Jr. incorpora em seu discurso os ingredientes utilizados por Antônio Ático de Souza Leite “para discutir as questões em voga no contexto do decadente império brasileiro” (CLEMENTE, 2012, p. 167). A obra *Fanatismo religioso* traz discussões sobre religião, tema em destaque na década de 1870 no Brasil. Souza Leite aponta “o sincretismo que orientava as práticas religiosas dos sebastianistas, de matriz concomitantemente católica e oficial, somada à de origem africana e indígena” (CLEMENTE, 2012, p. 167). Outro aspecto trabalhado na obra de Souza Leite, também em voga no Brasil, no período de composição de *O Reino Encantado*, é a questão racial. De acordo com Clemente, “não é demais lembrar que as aspirações da comunidade sebastica da Pedra do Reino perpassavam pela mudança de raça. Era desejo de todos serem ‘alvos como a lua’, condição primordial para, no contexto brasileiro de então, entre outros benefícios, ascender ao poder” (CLEMENTE, 2012, p. 167).

Alguns trechos da obra do escritor cearense mostram com clareza a opinião dos potentados acerca da seita. Destaca-se a seguir uma fala do padre Correia, personagem histórico conservado no texto ficcional: “Onde impera a superstição, afoga-se a religião, e todos os sentimentos que elevam e embrandecem a bruteza animal desaparecem” (ARARIPE JR, 1878, p. 42). Dessa forma, fica claro que no grupo oposto aos sebastianistas está a esperança de “extirpação do mal”. No trecho destacado a seguir, a fala do padre Correia continua exemplificando essa questão:

Concebi serias esperanças de completa extirpação do mal; mas como me enganava! Quando mal nisto pensava soube de João Antonio, certo de que sua gente não o abandonara, depois de estendido o proselytismo surrateiramente pelo Piancó, Cariry e margens do São Francisco, enviara á Serra Formosa um seu acolyto de nome João Ferreira, por mim bastante conhecido (ARARIPE JR, 1878, p. 45).

No fragmento destacado da obra, aparece um personagem, João Ferreira, também histórico, já aludido neste trabalho, que será o fanático a propor o derramamento de sangue para quebrar o encantamento e libertar o reino de D. Sebastião. Será sagrado rei da Pedra do Reino.

Suassuna transforma em seu romance tal personagem, que aparece também no memorial de Souza Leite, no antepassado do narrador Quaderna, ressaltando as suas mais marcantes características: cruel e sanguinário. Será apresentado a seguir um trecho do romance de 1878 em que o padre Correia descreve tal personagem:

Esse homem, cujo character por meu ministerio conheço a fundo, é a fera mais terrivel, o espirito mais obcecado, o fanatico de imaginação mais desvairada que percorre estes sertões. João Ferreira, sanguinario, louco mesmo pelo sangue como é, de posse do animo da gente do seu amigo (João Antonio), será capaz de cousas estupendas! E ahi estão os factos demonstrando-o... Não resta dúvida para mim... o monstro começou a obra... (ARARIPE JR, 1878, p. 45).

A descrição coincide com a do antepassado de Quaderna, D. João Ferreira-Quaderna, O Execrável:

E não era para menos, quando somente meu bisavô, El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, no espaço de três dias mandou degolar cinquenta e três pessoas, incluindo-se entre elas trinta crianças inocentes, o que aconteceu no fatídico e astroso mês de Maio de 1838 (SUASSUNA, 2006, p.63).

Alguns outros pontos de contato entre as obras aqui trabalhadas acerca do tema da Pedra Bonita podem ser destacados. Na obra de Araripe Jr., cabe ao padre Correia a incumbência de tentar dissuadir os fiéis de seguirem a seita fanática. O padre era “um missionário denodado, conhecido em todo o centro de Pernambuco por suas virtudes, e que por mais de uma vez fôra alli chamado para a cathequese e instrução do povo” (ARARIPE JR, 1878, p. 42).

Tudo o que diz respeito à seita, no romance, é tratado como algo demoníaco, maléfico. O narrador denuncia que os fanáticos matavam crianças para usá-las em rituais macabros: “Acusaram-no (Tibúrcio – personagem pertencente ao grupo dos sebastianistas) em breve de ter assassinado uma criança para fins occultos” (ARARIPE JR, 1878, p.18).

O narrador do romance deixa transparecer a ideologia que grassava na época, emitindo sua opinião acerca dos sebastianistas, sempre descritos como embrutecidos e contrários “à verdade cristã”: “O velho embusteiro (Frei Simão – líder espiritual da seita, também histórico) tirou de dentro da samarra de estopa um xifre retorcido que continha um líquido, abriu-o e obrigou a mulata a sorver algumas gotas” (ARARIPE JR, 1878, p. 21).

No trecho destacado a seguir, o ajuizamento que o narrador faz acerca dos fanáticos seguidores da seita reforça a primazia da razão: “Estes infelizes davam cópia perfeita do que é o gênero humano, e a que é capaz de reduzi-lo a ignorancia, quando não o guia a razão forte do philosopho e uma superior individualidade” (ARARIPE JR, 1878, p. 72).

Outra dentre muitas passagens no romance atesta a visão preconceituosa e reduzida que se formou na época acerca dos fenômenos sociais. Coube ao narrador do texto a tarefa de

reverberar tais conceitos que objetivavam transmitir ao leitor a ideologia dominante no momento.

A narrativa de Araripe Jr., pautada na de Áttico de Souza Leite, é marcada por uma ideologia da classe dominante. O relato jornalístico reproduz a versão que reforça a ideia de serem os seguidores da seita um bando de loucos, fanáticos, criminosos, sem levar em conta as questões sociais envolvidas no episódio.

No romance, a descrição da tenda onde o rei João Ferreira habitava é feita de forma peculiar. O narrador destaca os tecidos e os adornos que foram utilizados na construção e na decoração do lugar, asseverando que tudo, provavelmente, foi roubado das fazendas vizinhas, “caricaturando os doces pelo sertanejo idealizado após a façanhuda novella de Carlos Magno” (ARARIPE JR, 1878, p. 72).

Note-se o tom irônico e depreciativo lançado para a apropriação sertaneja da matriz ibérica, tão combatidos por Ariano Suassuna.

O narrador de *O Reino Encantado* pode, então, ser comparado ao personagem d’*A Pedra do Reino*, Samuel Wandernes, o “fidalgo pernambucano”, possivelmente também uma crítica de Suassuna ao pensamento oitocentista carregado de “verdades” absolutas.

Uma das muitas falas de Samuel, já destacada neste trabalho, acerca da apropriação popular da matriz erudita europeia, resume a ideia acima destacada: “- Ah, meu Deus, essa bárbara Civilização do couro estraga tudo!” (SUASSUNA, 2006, p. 713).

Cabe aqui um parêntese para destacar que Suassuna somente conseguiu ler o romance de Araripe Jr. dezoito ou vinte anos depois da escrita da *Pedra do Reino* (SUASSUNA apud MOURA, 2002, p. 59). Teve conhecimento do episódio de 1838, como já foi aqui relatado, por meio da leitura, em 1958, do relatório de Áttico de Souza Leite, o que o motivou a escrever o romance.

A obra de Araripe Jr. apresenta o episódio fatídico de 1838 pelo viés dos “potentados”. A ideologia que emerge é a que estava em voga na época: os fanáticos eram tratados como portadores de uma patologia; a seita era denominada de quilombo, pois vários negros escravizados para lá fugiram na esperança de melhor condição de vida; a família do fazendeiro Bernardo de Vasconcellos era idealizada: o senhor era justo, a mulher era obediente ao marido e às leis católicas, a filha era doce e angelical, como as mocinhas românticas, e as autoridades eram consideradas detentoras da ordem e guardiãs dos bons costumes. O padre era bondoso e de “alma forte”. O texto apenas insinua que a seita deveria ser exterminada e nenhuma crítica é suscitada a respeito de como tudo ocorreu e do fim que se deu aos sobreviventes.

Vale destacar que, no item IX do 2º capítulo do romance, o autor, como fez no item de abertura deste mesmo capítulo, abre um parêntese para explicar, à luz da ciência, os “fenômenos” que levaram à “histeria colectiva”. O capítulo é aberto com o seguinte trecho: “Um phenomeno todo pathologico se passava em Pedra Bonita. Só assim teriam explicações taes aberrações do espirito humano” (ARARIPE JR, 1878, p. 85). A partir de tal afirmação, investe-se de técnicas do discurso científico, como se estivesse escrevendo um tratado, cujos capítulos “ficcionais” seriam a exemplificação de uma tese. De acordo com Edna da Silva Polese, a narrativa ficcional do escritor cearense é impregnada da visão determinista da época (POLESE, 2010, p. 9).

2.1.2 A Pedra Bonita de José Lins do Rego

José Lins do Rego também escreveu sobre o tema. Em seu romance, dá outro tratamento às questões sociais, ressaltando os desmandos dos detentores do poder, praticamente colocando-os em pé de igualdade, no que diz respeito à brutalidade, com os integrantes do cangaço; apresentando o atraso que castigava o povo, vítima de uma sociedade de pilares corroídos. Os fanáticos seguidores da seita são apresentados como miseráveis em busca de algo que lhes traga dignidade e redenção.

A obra desse escritor “[...] evoca as desgraçadas consequências do messianismo nordestino do lugar da Pedra Bonita [...]”, mostrando “[...] uma imagem da multidão conturbada, à volta dos profetas do reino da abundância e do oiro, analisando as consequências trágicas do fanatismo religioso do povo sertanejo” (PIRES, 1971, p. 427).

Tais posicionamentos políticos do autor são esperados, uma vez que

A publicação de *Pedra Bonita* coincide com uma efervescência política e social que revira o país de Norte a Sul. O Nordeste, sobretudo, experiencia a eclosão de movimentos revolucionários de cunho religioso que apontam para a consciência do descumprimento das promessas do capitalismo, embasadas na idealização do progresso como cumprimento do ideário positivista. O contexto político e social se encontra plasmado na obra. Embora percebendo toda a carga ideológica de manutenção dos valores de uma classe social dominante, presente na narrativa do autor de *Fogo Morto*, como bem assinalou Sônia Ramalho de Farias (2006), identificamos nela indícios que apontam para o choque do indivíduo na modernidade. É a figura do indivíduo como sobrevivente da ruína histórica que caracteriza o homem moderno (BEZERRA, INÁCIO, 2013, p.3-4).

As pesquisadoras acima citadas afirmam sobre José Lins do Rego que “não se pode deixar de perceber que há em sua escrita, sobretudo em *Pedra Bonita*, rasgos de uma literatura que apresenta os primeiros contornos desse homem oprimido e subjugado em seu próprio

interior, incapaz de ação ou em dúvida constante” (BEZERRA, INÁCIO, 2013, p. 4). Este sujeito, na obra do escritor, é vivenciado pelo personagem Antonio Bento.

No que concerne à religião cristã, o livro do autor de *Menino de Engenho* destaca a figura do padre Amâncio, que muito se assemelha ao padre Correia de *O Reino Encantado*. O romance até certo ponto suscita uma reflexão acerca da igreja, quando reforça na figura do padre o desprendimento e a abnegação, qualidades tão esperadas nos seus sacerdotes. O que fica claro é que o padre Amâncio era um ser especial, que não se deixava corromper e que, semelhantemente a São Francisco de Assis, objetivava o cumprimento do seu dever de propagador da fé cristã, abdicando do conforto e da riqueza terrenas: “Há vinte anos que o Padre Amâncio chegara no Açú cheio de esperanças, vinha moço, cheio de zelo, de uma imensa vontade de ser útil ao povo, de arrastar para Deus as almas de seus paroquianos” (REGO, 1976, p. 7).

A semelhança entre os padres das duas obras indica, pois, que o escritor paraibano foi leitor da obra de Araripe e, possivelmente, inspirou-se no personagem de *O Reino Encantado* para criar o seu, ou, então, foi leitor também do relatório de Souza Leite, uma vez que o personagem Correia é uma figura histórica presente na obra do historiador pernambucano. O padre Amâncio “criara fama pela sua bondade, pelo seu desinteresse, a sua capacidade de se adaptar aos pobres, que eram quase todos da terra” (REGO, 1976, p. 7). “A vida dele era de santo” (REGO, 1976, p. 13).

Na obra de Araripe Jr., há outro sacerdote, Frei Simão, integrante do grupo dos sebastianistas. “Pertencia á raça africana, e, á primeira vista, dir-se-hia um sacerdote abyssinio” (ARARIPE JR, 1878, p. 7). O narrador do romance constrói uma imagem bastante negativa do líder espiritual da Pedra Bonita, descrito como um “embusteiro” muito diferente da construída para o padre Correia: “[...] a mucama passava por entre os assaltantes e ia achar Frei Simão com um riso satânico a appaludir parte de sua obra da orla da mata” (ARARIPE JR, 1878, p. 56).

A propósito, no Romance d’*A Pedra do Reino*, Suassuna cria um personagem possivelmente inspirado no histórico de Souza Leite, uma vez que ele mesmo informou ter tido acesso ao romance de Araripe Jr. muito tempo depois de ter escrito o seu. Trata-se de frei Simão, um monge-cavaleiro integrante do grupo que acompanhava Sinésio na “estranha cavalgada” que chega a Taperoá:

O nosso Monge-Cangaceiro daquele dia não vinha nem com sobrepeliz nem com armadura de ferro. Envergava um burel branco, com um enorme Coração-de-Jesus sangrento e flamejante, bordado a seda vermelha, no peito. Por baixo do burel,

arregaçado porque o Frade viajava escanchado na sela, viam-se calças-perneiras de couro, esporas e sapatões iguais aos dos outros Cavaleiros, o que indicava que, por baixo do hábito, Frei Simão usava, também, guarda-peito e gibão, se bem que não trouxesse chapéu de couro (SUASSUNA, 2006, p.39-40).

O monge do romance de Suassuna é valente e luta como um cavaleiro para defender o Rapaz-do-cavalo-branco:

Frei Simão pegou do Rifle,
ficou o Mundo tinindo!
Era o dedo amolegando
e o fumaceiro cobrindo,
balas batendo nas Pedras,
voltando pra trás, zunindo!(SUASSUNA, 2006, p. 54)

Enquanto o frade dava cobertura, lutando contra os cangaceiros, Sinésio e o Doutor Pedro Gouveia chegavam “sem dano ao lugar que procuravam” (SUASSUNA, 2006, p. 54).

Outras aproximações podem ser feitas entre personagens dos três romances em questão, lembrando que no romance do escritor cearense a maior parte dos personagens coincide com os históricos do relatório de Souza Leite. No livro de Suassuna, aparece um padre que guarda semelhanças com o padre Amâncio de José Lins do Rego e, por extensão, com o Padre Correia de Araripe Jr. Trata-se do padre Wanderley, da paróquia de Flores, município vizinho à Pedra Bonita, que recebeu as mulheres e as crianças sobreviventes da chacina.

N’*A Pedra do Reino*, o filho de D. João, o Execrável, recém-nascido, sobreviveu ao massacre e foi encontrado vivo por um vaqueiro que passava por curiosidade pelo “Campo de Batalha”. Teve pena do pequeno e o levou ao padre Wanderley para criá-lo, sabendo que o sacerdote já acolhera outra criança vítima da chacina:

Esse Padre Wanderley era homem bondoso, virtuoso e prudente. Sabendo que o novo protegido era filho do Rei João Ferreira-Quaderna, teve medo de que essa fama se espalhasse, atraindo sobre a cabeça do Príncipezinho as marcas de sangue da família. Ocorre que meu bisavô era mais conhecido somente pelo sobrenome de Ferreira, sendo assim que ele é tratado por todos os que escrevem sobre a Pedra do Reino [...]. O Padre então, aproveitando isso, quando foi batizar o inocente, omitiu o Ferreira e manteve somente o Quaderna, que quase ninguém conhecia. Foi por isso que meu avô, o Príncipezinho, escapou à matança, foi batizado com o nome de Pedro Alexandre Quaderna, e não de Pedro Alexandre Vieira-dos-Santos Ferreira-Quaderna, como teria acontecido em condições normais (SUASSUNA, 2006, p. 84).

Situação semelhante ocorreu no romance de José Lins do Rego. Um menino, descendente do delator do santo da Pedra Bonita, como aqui já foi referido, foi deixado com o padre Amâncio para ser criado longe da família, e a salvo do estigma de sua gente:

Sabia que viera para a casa do padre, dado pelos seus, na grande seca de 1904. Disto se lembrava. Viera trazido pela mãe. [...] Os homens e as mulheres do Açú, quando se referiam à Pedra Bonita, era de um modo que impressionava. [...] quando era mais moço, se lembrava de uma palestra que ouvira entre D. Eufrásia e uma visita. [...] A visita se espantava da coragem do Padre Amâncio em ter criado um menino da Pedra Bonita. O vigário estava criando uma cobra (REGO, 1976, p. 29-30).

Como se percebe, há alguns pontos de contato entre as três obras, trazendo elementos que guardam grandes semelhanças. Contudo o padre Wanderley, a despeito de ser bondoso, não era tão “puro” quanto os que o precederam. O padre Amâncio era um “santo”, casto, vivendo como um pobre, sem luxo e ostentação; e o padre Correia, igualmente, levava uma vida pura e casta.

O padre Wanderley, por sua vez, tinha filhos naturais e, inclusive, deu em casamento sua filha, Bruna Wanderley, a Pedro Alexandre. Esses personagens tornaram-se futuros avós de Pedro Dinis Quaderna.

Para o personagem Quaderna, o fato de o padre Wanderley ter tido filhos naturais não o torna menos virtuoso. Nos outros romances, a virtude passa também pela castidade, o que, ao que parece, não é um valor cultuado por Quaderna. O romance é narrado em primeira pessoa e dele são as impressões passadas ao leitor. Caso diferente acontece nos outros dois romances que têm como foco narrativo a narração em 3ª pessoa.

De acordo com Débora Clemente, em *O Reino Encantado*: “[...] o narrador considera que os acontecimentos da Pedra do Reino são frutos de duas ordens de situação: as violentas lutas políticas e o quadro de superstições entre os sertanejos” (CLEMENTE, 2012, p. 151).

O fanatismo e as lutas políticas, tematizados no romance de Araripe Jr., são revisitados no romance *Pedra Bonita*. A obra de José Lins do Rego, além de trabalhar as questões há pouco citadas, coloca em cena a violência das autoridades e dos cangaceiros para com os sertanejos.

Paulo Rónai, em estudo introdutório à obra, afirma não estar certo de que o autor de *Pedra Bonita* tenha tido conhecimento do fato histórico por meio dos numerosos folhetos que há sobre o episódio da Pedra ou se a informação lhe chegou por outros caminhos, como o romance de Araripe Jr., ou até mesmo a menção do evento em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (RÓNAI in REGO, 1976, p. xxv).

Provavelmente, um intelectual nordestino como José Lins do Rego conheceria o episódio de uma forma ou de outra, já que se sabe que a notícia da referida chacina reverberou, principalmente pelo Nordeste do Brasil, na boca de cantadores e de repentistas e também na de estudiosos que se interessaram pelo assunto, por ter sido “uma das explosões

mais espantosas de fanatismo religioso observadas no Brasil” (RÓNAI in REGO, 1976, p. xxv). Vale lembrar também que, como há pouco citado, José Lins do Rego parece ter-se inspirado no padre Correia de Araripe para criar o seu padre Amâncio em *Pedra Bonita*, reforçando a tese que o escritor paraibano foi leitor de Araripe Jr. e, também, certamente, de Antônio Ático de Souza Leite.

O romance de José Lins do Rego trata das consequências nefastas que o episódio de 1838 deixou na cidade vizinha aos fatídicos acontecimentos, a vila do Açú, e do estigma que os descendentes do vaqueiro Vieira, delator dos assassinatos praticados pelo “santo” da Pedra Bonita, carregavam. Tais descendentes eram malvistas por todos, considerados inferiores e responsáveis pela má sorte que a vila do Açú, o “burgo apodrecido”, “o oco do mundo”, sofria.

A vila não prosperava. “Tudo que era gente ordinária soltavam no Açú para curtir pena” (REGO, 1976, p. 26). Até mesmo o padre, que se instalara na localidade havia 20 anos, não conseguia mudar o destino da cidade, embora se esforçasse ao máximo. Sua aparência era a de um velho e tinha apenas 50 anos. O que se percebe é que a imagem do padre é reflexo do lugar: pobre, envelhecido, queimado pelo sol, encardido.

Amâncio é que ia se acabando. [...] Parecia um velho de setenta. [...] Aquelas viagens a cavalo dias e dias, de fazenda em fazenda, pedindo como um pobre, só podiam estar acabando com ele. [...] As mãos [...], a pele e a cara, tudo estava queimado, tudo encardido, como se ele fosse um trabalhador do eito (REGO, 1976, p. 16-17).

O personagem principal do romance, Antônio Bento, era um adolescente oriundo de Araticum, uma localidade próxima à Pedra Bonita. Foi criado desde os cinco anos pelo padre Amâncio: “Viera da Pedra Bonita trazido por sua mãe. Fora dado ao padre na grande seca de 1904. Não era mais dos seus. A mãe trouxera-o, quase morto, para que o padrinho lhe desse jeito, ao seu gosto” (REGO, 1976, p. 6).

Na vila, o “cria de padre” sofria preconceito por ser originário do local da terrível chacina. “Havia qualquer coisa de grave contra o povo da Pedra Bonita. Havia uma história que ninguém contava, contra seu povo” (REGO, 1976, p. 29).

As ressonâncias do episódio fatídico eram sentidas na pequena vila do Açú, marcando-a indelevelmente. No *Romance d’A Pedra do Reino*, as marcas do massacre sangrento são motivos de vergonha para a família de Quaderna; no entanto, o narrador-personagem procura dar novo significado ao fato, transmutando-o em motivo de honra e glória, como já se abordou neste trabalho.

Em certa medida, a atitude de Quaderna em transformar um episódio cruel em algo glorioso é, possivelmente, uma metáfora do que o próprio autor precisou fazer para conviver com a dificuldade em aceitar a morte de seu pai. Transformou o que o ferira em algo que o glorificasse.

Os antepassados de Quaderna, à luz da versão oficial dos fatos, eram terríveis e vistos como assassinos cruéis. Essa foi também, de acordo com os jornais da época, a ideia que se formou acerca de João Suassuna e de seus correligionários, na ocasião da morte de João Pessoa e, conseqüentemente, do seu assassinato.

O próprio Suassuna confessa, e aqui esta passagem já foi citada, que sempre lutou para transformar o que de terrível foi construído em torno da figura paterna em algo verdadeiramente glorioso. Construir “um castelo literário” foi a forma como Quaderna-Suassuna encontrou de lidar com a visão construída de sua família (pai). Nas palavras de Suassuna, Quaderna “enfrenta a dureza de sua vida pelo sonho que a literatura lhe confere” (SUASSUNA apud MOURA, 2002, p. 64). Pode-se também estender ao próprio escritor a mesma atitude do seu personagem.

No romance de José Lins do Rego, Antônio Bento sofre o estigma de ser descendente do homem responsável pelo fim da seita da Pedra do Reino e da morte do santo da pedra em 1838. Toda sua gente ficou marcada por esse fato: “Os Vieiras tinham traído há cem anos um santo da Pedra” (REGO, 1976, p. 206). Bento toma para si a culpa de todas as desgraças ocorridas no Açu: a morte do padre Amâncio; o atraso da terra; a morte do Major Evangelista, por desgosto de ver a filha histérica. Segundo os pensamentos do jovem, o fato de não ter atendido aos apelos carnavais de D. Fausta provocou na mulher os sucessivos ataques que tanto envergonharam o pai.

Semelhantemente a Quaderna, Bento sente a força de seu sangue e segue para defender os seus. Prevendo a morte do padrinho (única pessoa no Açu que o prenderia naquele lugar), vai ao encontro de sua família, fixada na Pedra Bonita, seguindo fanaticamente um novo “santo” que ali apareceu, cem anos após o primeiro, prometendo novamente a redenção dos devotos.

Cabe aqui ressaltar um estudo sobre a obra de José Lins do Rego e Ariano Suassuna, realizado por Sônia Lúcia Ramalho de Farias em seu artigo “A (Re)invenção ficcional do Nordeste: mito e feudalização em José Lins do Rego e Ariano Suassuna” (1996), parte integrante de seu livro *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna, espaço regional, messianismo e cangaço*, publicado em 2006.

De acordo com a pesquisadora, os romances *Pedra Bonita* e inclui também *Cangaceiros* (1953), de José Lins, e o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Suassuna, “se caracterizam por representar o espaço regional do Nordeste e os fenômenos do messianismo e do cangaço através de uma perspectiva mítica, cuja forma mais expressiva é o processo de feudalização” (FARIAS, 1996, p. 81).

No artigo, a autora afirma que nos dois autores há uma marca comum, mesmo sendo os textos pertencentes a “etapas conjunturais históricas diferentes” – os de José Lins do Rego, integrantes do “processo de instauração da ordem burguesa, nos anos 30” e o de Suassuna do “processo de aprofundamento da industrialização, nos anos 50” – que se funde na “visão de um Brasil rural e arcaico (o Nordeste), concebido miticamente como o Brasil autêntico, em contraposição à imagem de um Brasil urbano (o Centro-Sul), degradado pelas novas relações do capital diante do processo de modernização do país” (FARIAS, 1996, p. 81).

Os dois autores marcam em suas obras a “assimilação medievalizante no imaginário popular”; e, no desenrolar do trabalho, a autora desenvolve tal ideia, mostrando, em cada obra analisada, como essa assimilação é feita.

O projeto estético dos dois autores, que prega “a apropriação da cultura popular pela literatura erudita”, segundo Sônia Farias, acaba por ter a sua problematização minimizada, visto que

recobrando tanto as classes dominantes do processo produtivo no interior do sistema coronelista nordestino, quanto as classes que são marginalizadas nesse processo, a representação medieval do sertão termina por se constituir, nos romances dos dois autores em estudo, numa leitura idealizada da realidade regional. Pois, ao fazer a reinterpretação do Nordeste sob uma ótica feudalizante, que nobilita e romantiza a história das classes oprimidas, estes textos inserem, em maior ou menor grau, numa “permanência mitológica”, as manifestações populares e as manifestações eruditas, o povo e os fazendeiros sertanejos, ou os senhores de engenho. Todos concebidos, através de uma perspectiva ideologicamente conciliadora, como fidalgos medievais (FARIAS, 1996, p. 89).

Marta Célia Feitosa Bezerra e Francilda Araújo Inácio, no artigo “O espaço ficcional como alegoria em *Pedra Bonita* de José Lins do Rego” (2013), já aqui citado, lembram que a feudalização ou a medievalização do sertão, na visão de Sonia Farias, principalmente na obra de Suassuna, encobrem as verdadeiras causas político-sociais do estado de miséria e submissão do povo sertanejo e propiciam o engano da existência de ato de heroísmo no povo do sertão nordestino.

Sobre a ideia de feudalização dos espaços regionais do Nordeste e dos fenômenos sociais da região, surge uma voz que afirma não mais compartilhar dessa ideia, pois enxerga

nela uma crítica dos intelectuais de esquerda dos anos de 1960 e 1970 ao modo como alguns escritores conservadores viam a cultura popular. Christiano Aguiar afirma que há nesse discurso “uma subestimação da força que o imaginário medieval tem na cultura popular – força essa que nos foi legada pela nossa herança ibérica e da qual os escritores saudavelmente beberam e/ou viveram” (AGUIAR, s/d, p.1).

Ariano Suassuna, nos vários artigos que escreveu e nas várias entrevistas que concedeu, defende sua posição de entusiasta da cultura popular, entendida por ele como manifestações artísticas e culturais dos pertencentes à classe popular, que ele denomina de integrantes do 4º poder ou de despossuídos.

A despeito do que os críticos dizem acerca de seu trabalho, o autor, num documentário realizado sobre sua vida, com o título “Programa especial sobre a vida de Ariano Suassuna”²⁰, afirma que por trás de seus livros existe uma reivindicação ética e política. E acrescenta:

Se eu acentuo a beleza dos espetáculos populares não é que eu esteja inconsciente das dificuldades pelas quais eles passam. É porque minha admiração por eles aumenta mais ainda. Dizem que o povo brasileiro é um povo irresponsável porque passa fome e se veste, gasta o que não pode para se vestir com aqueles moldes bonitos. Eu acho que isso é uma prova de grandeza e generosidade, é um protesto do sonho contra a injustiça. Eles estão mostrando com isso que têm direito a uma vida digna e justa²¹

Ao que parece, o fato de estimular os integrantes das classes populares a se vestirem e se imaginarem como fidalgos medievais, por exemplo, à semelhança dos espetáculos populares do medievo, seria uma maneira de reivindicar para essa classe oprimida o direito ao sonho e a “uma vida digna e justa”, subvertendo, temporariamente, a ordem oficial. Ordem essa que reforça o abismo que há entre a classe dominante e a classe dominada.

Valorizar as manifestações culturais puras do povo é uma maneira de fortalecer a estima dessas pessoas esquecidas pelos vários governos pelos quais passaram ao longo da história do país e uma maneira de mantê-las unidas e firmes no propósito de exigir uma mudança social.

Trazendo para essa discussão o personagem Quaderna, pode-se, apressadamente, dizer que o protagonista da *Pedra do Reino* é a figura que melhor simboliza a conciliação da classe dominante com a dominada, uma vez que ele confere realce a quem decididamente

²⁰ Programa realizado pela TV Assembleia RN em 2006. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=fdIj4ryzOyo. Acesso em mai 2014.

²¹ O trecho foi retirado da entrevista concedida pelo autor ao Programa realizado pela TV Assembleia RN em 2006, referido na nota anterior.

não a possui e cria uma aura de encanto e de glória às situações mais prosaicas do cotidiano. No entanto, segundo o próprio Suassuna, as atitudes de Quaderna, transformando o que é grotesco em glorioso, são uma maneira encontrada por ele de enfrentar a dureza do mundo em que vive:

Tudo isso (trata-se dos espetáculos populares, das cavalcadas, a que assistia quando menino em Taperoá) me ajudava, aos poucos, a entender cada vez melhor a história da Pedra do Reino e a me orgulhar da realeza e cavalaria dos meus antepassados. Tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino Encantado, semelhante àquele que meus bisavós tinham instaurado e que ilustres Poetas-acadêmicos tinham incendiado de uma vez para sempre em meu sangue (SUASSUNA, 2006, p. 100).

Outro aspecto que costuma ser apontado por especialistas, diz respeito às comparações entre Quaderna e o Quixote de Cervantes. Sabe-se também qual é a importância dos livros de cavalaria para o personagem espanhol. A mesma importância pode ser reportada pelos folhetos de cordel ao personagem de Suassuna. Porém, há, de acordo com o próprio escritor, uma diferença significativa entre os dois personagens, tão frequentemente aproximados: Dom Quixote acredita em tudo o que leu como realidade e vive dentro dessa fantasia. Quaderna cria um mundo fantasioso, mas, ao contrário, é bastante lúcido sobre sua realidade:

Ele não é nenhum louco, não; lança mão do cordel como uma defesa contra a dureza do mundo [...] Ele está de olho aberto, ele é diferente do Dom Quixote porque ele sabe que a vida não se resolve com um folheto de cordel nem com cavalcada, mas ele sabe também que aquilo é um poderoso elemento de sonho para que ele se defenda da dureza do real (SUASSUNA apud MOURA, 2002 p.64-65).

Ou seja, é através dos simulacros que cria, do sonho que a literatura lhe confere, que pretende enfrentar a dura realidade de sua vida.

Quaderna conta que os galopes e as cores da cavalcada começaram a encher a vida dele e ele diz que: “Eu sabia que a realidade, a vida era dura, parda, mesquinha, mas eu me defendia disso através do universo da cavalcada, do folheto, etc”. Então, quer dizer que Quaderna sabe que a vida dele é dura, sangrenta, cheia de mortos povoando o rio da desordem, mas ele se ateve pela arte (SUASSUNA apud ANDRADE, 2011, p. 134-135).

As palavras do personagem Arésio a respeito de Quaderna mostram o quanto o personagem tenta driblar, através do riso e da fantasia, os problemas que vive ou que já viveu:

Dinis Quaderna não é alegre, Adalberto. Quem passou o que ele passou e viu o que ele viu, não pode ser alegre. Os subterrâneos do sangue dele são como os meus, povoados de mortos sangrentos, que flutuam no rio da desordem. Apenas, enquanto eu resolvo meu conflito pelo choro e pelo suor do sangue e da violência, ele resolve

o seu pelo riso; mas eu não sei qual o mais despedaçado, se o meu sangue ou se o riso dele! (SUASSUNA, 2006, p. 638).

Quaderna metaforiza o artista popular que cria um mundo mágico, onde não há diferença social, como forma de denunciar justamente tal diferença, “como um protesto do sonho contra a injustiça”. Aprofundando-se mais no personagem, pode-se também afirmar que as amarguras e as tristezas apontadas por Arésio como integrantes da vida de Quaderna são uma metáfora dos sofrimentos vividos pelo próprio autor que, espelhado em seu personagem, encontrou na literatura e no riso uma forma de lidar com seu amargo passado.

2.2 Constituição do romance

O *Romance d'A Pedra do Reino* se constrói incorporando elementos, dentre outros, da épica clássica, das novelas de cavalaria e do próprio romance moderno, como já se abordou neste trabalho.

No que tange à épica, seria necessária a comparação com os elementos que compõem a epopeia clássica, presentes na *Ilíada*, na *Odisseia* e na *Eneida*, o que, para não se distanciar do propósito inicial da tese, optou-se por não realizar. A discussão sobre a escrita épica, constante no livro, é, pois, permeada de ironias.

O narrador-personagem Pedro Quaderna, a princípio, quer escrever um épico aos moldes clássicos. Chega a afirmar: “[...] eu ergueria meu Castelo, fazendo, de ‘folheto em romance e de romance em folheto’, uma espécie de *Sertaneida*, *Nordestiada* ou *Brasiléia* [...]” (SUASSUNA, 2006, p. 241). Sua escrita é, no romance, ao mesmo tempo, uma arma de defesa contra o crime pelo qual estava sendo punido e uma estratégia de sobrevivência. Um dos propósitos do texto é tentar convencer os que o acusam do crime que o pôs na cadeia de sua inocência. Por outro lado, é por meio da escrita que o personagem se mantém ativo no cárcere.

O narrador percebe, a princípio, que, na construção da epopeia, precisará transformar o terrível em heroico, uma história comum em matéria épica. A discussão quanto à escrita de uma épica em pleno século XX, se levada a sério, certamente cairia numa prolixidade anacrônica. Resolve-se a questão, a partir da discussão sobre a decisão entre épico e romanesco, introduzindo-se o que há de irônico ou até mesmo risível na tentativa do personagem de eternizar a sua história se utilizando de um modelo de escrita que não pode mais ser desenvolvido hoje como era na antiguidade.

Com relação ao personagem Quaderna, convencido de ser “o Romance a verdadeira

Epopeia atual”, pode-se destacar o seguinte excerto:

Cada vez se enraizava mais, em mim, a decisão de tornar embandeiradas e cheias de chuviscos prateados as pardas, miseráveis e sangrentas aventuras da Pedra do Reino, tornando-me Rei sem degolar os outros e sem arriscar a minha garganta, o que somente a feitura do meu romance, do meu Castelo perigoso e literário, possibilitaria (SUASSUNA, 2006, p.198).

Esse trecho ilustra o fato de que aquilo que é jogo literário já nas narrativas medievais (toda a questão do código cavaleiresco, por exemplo), é tratado igualmente como jogo, mas de forma absolutamente explícita, no romance de Suassuna. Há aqui a questão da construção discursiva, tornada clara no romance, e que é pautada em igual construção feita em qualquer criação ficcional, mas que não é mencionada.

O produto final, o livro, é monumental, pois reúne inúmeros elementos de culturas eruditas e populares, conseguindo, de fato, como propunha Quaderna, ir do grotesco ao sublime. Mais que isso, é monumental porque traz o processo de criação, a discussão sobre a mimetização, para o interior da narrativa. *O Romance d'A Pedra do Reino* acaba por ser um livro épico, não no sentido substantivo (o de epopeia), mas no sentido adjetivo do termo.

Com relação ao fato de ser a obra em questão um romance, Suassuna constrói um texto ao mesmo tempo confessional, autobiográfico e até mesmo filosófico. É, portanto, ambíguo, no sentido apontado por Octavio Paz²². O autor, por meio de seu narrador, narra uma história; contudo, para contá-la, utiliza-se de elementos da tradição literária ocidental, pois enxerga, na cultura local, o que pode ser transformado em grandioso e tratado dessa forma, tal qual supostamente fizeram os antigos. No entanto, e aí reside a genialidade do processo, a cultura sertaneja, recriada aos moldes clássicos ou medievais, com a intenção de realmente representá-la como tal, geraria um produto de mau gosto, e se fosse meramente cópia do modelo clássico, sem introduzir nenhuma desestabilização do modelo anterior – clássico ou medieval –, o produto final seria de qualidade e gosto duvidoso, risível talvez. A não ser que o próprio riso, pela via da alegoria e do grotesco, seja tomado como artefato da criação literária tanto do autor, quanto do narrador. Em outras palavras, se o produto da escrita é passível de escárnio, o escárnio passa a ser o recurso mais importante no processo criativo. É ele também, além de elemento estético, uma espécie de foco de criticidade – estético e ético.

²² Octavio Paz traz a ideia de Jacob Burckhardt de que a épica da sociedade moderna é o romance, porém, afirma que tal autor “[...] deteve-se nesta afirmação e não penetrou na contradição que encerra o chamar-se épico a um gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico” (PAZ, 1972, p.68).

Ao buscar uma matéria a ser, a princípio, epicamente narrada, o narrador busca, por meio de sua escrita, recriar e recuperar uma espécie de “passado glorioso” de sua família. Usa para isso elementos da cultura popular local, extraídos dos repentes, das modas de viola e das festas que revivem as tradições de seu povo para uma verdadeira recriação de mundo.

Segundo Octavio Paz, “sem épica não há sociedade possível, porque não existe sociedade sem heróis em que reconhecer-se”. Isso justifica a épica, enquanto gênero fundador, como primeira escolha de Pedro Quaderna. Suassuna, enquanto intelectual, conhece as teorias sobre o romance moderno e constrói o seu percorrendo os mesmos caminhos que culminaram na narrativa moderna. Octavio Paz ressalta que, no Renascimento, Ariosto, na escrita de *Orlando Furioso*, representa o “trânsito do ideal épico ao romanesco” (PAZ, 1972, p. 70). Tal autor, numa tentativa extemporânea de construir um poema épico, só o consegue pela via do grotesco. Criar uma narrativa aos moldes clássicos e com o mesmo tom é tarefa impossível por uma simples razão: há um natural afastamento do instante que é objeto da narrativa, tornando artificial qualquer tentativa de resgatá-lo fidedignamente. Por esse motivo, o idealismo nessa obra é irreal e a irrealidade das façanhas e dos sentimentos “contribuem para sublinhar o seu tom grotesco” (PAZ, 1972, p.70).

O sublime grotesco, ainda parafraseando Octavio Paz, está próximo do humor, mas ainda não é o humor. Este só se corporifica em Cervantes. Em *D. Quixote*, há uma contínua comunicação entre realidade e fantasia, loucura e senso comum. A desarmonia é resolvida pela fusão desses princípios, o que gera humor e ironia. É esse o espírito de modernidade que o romance inaugura e que Suassuna já não precisa inaugurar – ele já não tem mais esse “compromisso”.

Enfim, Suassuna, com seu romance, constrói um personagem comparável a um Quixote, porém ele o transcende, na medida em que está plenamente consciente da luta que quer empreender. Quaderna recria um mundo no qual a realidade está misturada à fantasia tal qual D. Quixote o fez. No entanto, revela aos leitores sua estratégia de recriação. Essa estratégia é por si só um procedimento grotesco. É importante tomar os procedimentos em Suassuna como uma releitura do que fizeram Ariosto e Cervantes, por exemplo. Ariosto já traz em si o germe da modernidade; Cervantes corporifica esse espírito; e Suassuna, conhecedor dessas questões, com seu romance, refaz esse caminho, redimensionando-o.

Ao longo da história, o narrador deixa claro, portanto, seu desejo de construir uma epopeia do povo do sertão nordestino, tornando-se, assim, o Gênio da Raça Brasileira. Em conversa com seus dois mentores intelectuais, Samuel e Clemente, o personagem Dinis sentiu-se impulsionado a transformar-se na “pessoa que condensava em si, exaltadas e

apuradas, as características marcantes do País” (SUASSUNA, 2006, 187) e, para tornar-se o Gênio Nacional, seria necessário escrever “uma Obra decisiva para a consciência da sua Raça!” (SUASSUNA, 2006, p. 189). Toda Obra Máxima precisa de um princípio motivador. Como Samuel e Clemente apontaram que o assunto da Obra da Raça deveria versar sobre o Brasil, Quaderna, imediatamente, decidiu que sua Obra teria como motivo os feitos heroicos de seus antepassados, porque, segundo ele, aqueles eram os verdadeiros integrantes da família real brasileira, em detrimento da Casa de Bragança²³, considerada impostora.

[...] sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei D. João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isso significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na História Geral do Brasil, de Varnhagen: mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros [...] (SUASSUNA, 2006, p.34).

Há pelo menos duas evidências de que esse projeto não pôde ser realizado. A primeira está explícita no título da obra. Trata-se de um romance e não de uma epopeia, como o narrador pretendeu fazer acreditar, logo no início da narrativa. No entanto, um leitor, ao deparar com o título no qual a palavra romance o integra, saberá de antemão que está diante de um romance.

Logicamente, ao começar a leitura, não pode haver a expectativa de se encontrar algo diferente disso. No entanto, o narrador afirma que vai construir uma epopeia. Mais adiante, decide-se por escrever um romance, cujo título coincidirá com o atribuído ao livro por Ariano Suassuna. Tal decisão ocorreu após as discussões “acadêmicas” acerca das teorias a respeito de gêneros literários que o protagonista travou com seus mestres, Clemente e Samuel.

O personagem Clemente tenta dissuadir Quaderna de escrever uma epopeia. Para isso, dirige-se ao narrador-personagem com o seguinte discurso: “[...] a glorificação do Herói individual, objetivo fundamental das Epopéias, é uma atitude superada e obscurantista! E se você quer uma autoridade, Carlos Dias Fernandes também já demonstrou, de modo lapidar, que, nos tempos de hoje, a Epopéia foi substituída pelo Romance!” (SUASSUNA, 2006, p. 197). Quaderna, pois, decide-se pelo romance. Tal decisão se dá, provavelmente, por perceber que a “completude de seu mundo”, utilizando um conceito de Lukács (2007, p. 71), é imperfeita, é fragmentária. E o romance é o gênero da fragmentação por excelência.²⁴

²³ Dinastia iniciada por D. João IV, duque de Bragança (SARAIVA, 1993, p. 207-208).

²⁴ A despeito de o romance exprimir a incompletude, Suassuna afirma que foi na *Pedra do Reino*, um romance, a obra em que se expressou de maneira menos incompleta: “De tudo que escrevi, *A Pedra do Reino* é o que mais

Em suma, para Lukács, “o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2007, p. 55).

Suassuna, em uma entrevista concedida a Débora Moura, diz o seguinte acerca do pensamento de Quaderna com relação à sua escolha literária:

[...] ele tem interesses literários que são poéticos e ele procura desesperadamente um gênero literário que atenda seus anseios. Termina sendo o romance porque ele acha que pode fundir a poesia, a novela picaresca, novela de cavalaria. Enfim, ele tem uma formação literária. Ele tem também formação filosófica (SUASSUNA in MOURA, 2002, p. 69-70).

A escrita do texto de Ariano Suassuna vem ao encontro do projeto de fundação de uma “arte armorial”. O armorial significa, como se viu, enquanto substantivo, o conjunto de brasões, de bandeiras, de símbolos, de marcas de propriedade, que recorrentemente aparecem nas mais diversas situações. Remete a uma tendência da cultura popular brasileira aos símbolos heráldicos. O adjetivo armorial define uma arte baseada na cultura popular, que permite a sua aproximação com a erudita, sem perder o seu enraizamento. Ambas mantêm assim uma unidade fundamental para combater o processo de vulgarização e descaracterização da cultura, no caso, a brasileira. O Movimento Armorial, fundado por Suassuna em 1970, tem como representante máximo na literatura o romance em questão. Por ter sido construído, atendendo aos ideais de fundação de um movimento cultural, está carregado de intencionalidades, relativas a tal projeto, que se manifestam tanto no enredo quanto na estrutura da obra.

A narrativa de Ariano apresenta alto grau de complexidade. Trata-se de um relato impregnado da subjetividade da autoria, e também da subjetividade de um narrador em primeira pessoa.

Suassuna constrói um narrador que, por sua vez, narra sua própria história, também a partir de algo: sua suposta descendência “nobre”. O trecho a seguir ilustra essa questão:

Para narrar essa história, valer-me-ei o mais que possa das palavras de geniais escritores brasileiros [...] assim, ninguém poderá dizer que eu estou mentindo por mania de grandeza e querendo sentar de novo um Ferreira-Quaderna, eu, no trono do Brasil, pretendido também – mas sem fundamento! – pelos impostores da Casa de Bragança. Faço isso também porque assim, nas palavras dos outros, fica mais

provado que a história da minha família é uma verdadeira Epopéia [...] (SUASSUNA, 2006, p.63).

Alguns elementos da biografia do escritor, como já foram apresentados no primeiro capítulo, aparecem como ingredientes do romance. Pode-se citar a ambientação no sertão nordestino, cuja sede dos acontecimentos é a cidade de Taperoá, a mesma na qual viveu a infância de que pode recordar. É bem verdade que a cidade descrita no romance é a capital do reino, investida de uma aura de realeza, como requer a suposta majestade do narrador:

Uns doze graus abaixo da Linha Equinocial, aqui onde se encontra a Terra do Nordeste metida no Mar, mas entrando-se umas cinquenta léguas para o Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, num planalto pedregoso e espinhento onde passeiam Bodes, Jumentos e Gaviões sem outro roteiro que os serrotes de pedra cobertos de coroas-de-frade e mandacarus; aqui, nesta bela Concha, sem água mas cheia de fósseis e velhos esqueletos petrificados, vê-se uma rica Pérola, engastada em fino Ouro, que é a muito nobre e sempre leal Vila da Ribeira do Taperoá, banhada pelo rio do mesmo nome (SUASSUNA, 2006, p. 33).

Pedro Dinis Quaderna, o personagem-narrador, está preso. Vê o mundo a partir da pequena janela da prisão. Tem, portanto, uma visão limitada, isto é, tem apenas uma das possíveis visões do mesmo. No entanto, deseja escrever uma epopeia do sertão, ou seja, a grande narrativa que abraça uma ampla visão dos acontecimentos.

Não se pode deixar de assinalar aqui a ideia de que o discurso épico é laudatório por excelência e também o que comporta em si a estrutura em episódios – no que seria seguido pelas novelas no medievo. Ao se pensar no gênero clássico da Poética, trata-se do discurso que contempla a erudição, mas que servirá ao autor, por meio do narrador, para tratar das tradições populares. Para isso, o narrador tem a matéria histórica – o episódio da Pedra do Reino – ao qual se liga, como se viu, e por afirmação sua, por uma questão de descendência. Há também, como cabe bem ao épico, certo distanciamento temporal (exatos cem anos, já que narra em 1938 o que supostamente ocorreu entre 1836 e 1838). Além disso, tem a vivência do ambiente onde aconteceram os fatos (e nisso também se assemelha ao autor!).

No entanto, enquanto narrador épico, não possui o devido distanciamento afetivo, necessário a esse tipo de narrador, já que se diz herdeiro direto do principal ator do episódio da Pedra Bonita. Também não tem o reconhecimento, no momento da enunciação dos fatos, daqueles que o cercam, tanto é que está preso. Há ali a ideia da miséria que toma conta do gênio criativo, gênio da criação literária que se diz o próprio “gênio da raça”. Apesar de demonstrar o desejo de escrever uma epopeia, como já se abordou aqui, após discussões literárias com seus mestres, decide-se pelo romance.

A estratégia que Quaderna utiliza para escrever a grande narrativa do povo do sertão, reunindo os elementos da tradição, ajeitando os episódios nada heroicos, transformando-os através de artifícios linguísticos e imagéticos, só pode se realizar por meio de um romance e não através de um gênero “envelhecido” e engessado como a epopeia, por exemplo. O episódio da Pedra, que talvez pudesse permanecer como lenda “imutável”, como matéria épica, por se constituir em algo de fato acabado, concluído, não o poderia ser, pois de acordo com Bakhtin,

o mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado sob *nenhum* ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar nas suas entranhas (BAKHTIN, 2010, p. 408).

Sendo assim, o que Quaderna deseja transformar em matéria épica não o pode ser pelos vários motivos elencados. O episódio da Pedra do Reino é datado, há descendentes diretos dos personagens do evento – o próprio narrador – e há um objeto pertencente ao principal ator da tragédia, sua coroa, que ainda existe e que está em poder de Quaderna.

Um exemplo retirado da narrativa ilustra bem esta questão. Trata-se da coroa do rei João Ferreira, o principal personagem do episódio da Pedra do Reino:

E foi que, no momento em que me curvava para apanhar a pedra, avistei, pousado sobre outra, próxima, aquilo que, no primeiro momento, me pareceu somente um velho chapéu de couro abandonado. Ora, a Coroa que meu bisavô usara na Pedra do Reino era de metal – de prata, digamos! – e montada sobre um chapéu de couro que lhe servia de forro. Fora encontrada, depois da batalha, pelo mesmo Vaqueiro que encontrara o inocente, filho da Princesa Degolada, indo ter, assim, às mãos do Padre Wanderley. A Coroa, ou antes, sua parte de metal chegara até nós, mas o forro se perdera. Eu já estava, mesmo, conformado em ajustar a ela um chapéu de couro qualquer, que seria digno, mas nunca como o velho forro que servira à cabeça de três Reis. Pode-se imaginar, portanto, qual não foi minha emoção, quando verifiquei que aquele tinha umas fendas laterais que coincidiam mais ou menos com as folhas de metal da Coroa! Não havia dúvida, era o forro que, certamente, ficara ali, jogado, no dia da batalha! (SUASSUNA, 2006, p. 138-139).

Além disso, Quaderna deseja transformar também em matéria épica fatos que estão acontecendo em seu tempo ou num tempo muito próximo a ele e, assim, tais eventos tornam-se passíveis de serem mudados, pois os principais atores de tais façanhas ainda coexistem com o narrador. É o caso da história de Sinésio, que é contemporâneo do narrador, e do próprio assassinato de seu padrinho, que presenciou, e cuja solução permanece indecifrável, enigmática, inacabada. Segundo Bakhtin, “no mundo épico não há lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática” (BAKHTIN, 2010, p. 408).

Sinésio, um suposto herói epopeico, de fato não o poderá ser, pois não realiza, no momento da enunciação, pelo menos, nenhum feito que possa ser considerado heroico. Quaderna pretende construir tal imagem, mas a proximidade com o “herói” não lhe permite o distanciamento necessário para torná-lo épico.

Resta então a Quaderna a opção de realizar tal tarefa por meio do romance, de um gênero que “parodia os outros gêneros (justamente como gêneros)” e que “revela o convencionalismo das suas formas de linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes outro tom” (BAKHTIN, 2010, p. 399).

Com relação às vertentes encontradas no texto de Suassuna, o próprio autor escreve a respeito da complexidade de seu texto. Em conversa com a professora francesa Idelette Muzart, autora da primeira dissertação sobre o *Romance d’A Pedra do Reino*, defendida na Sorbonne em 1975, cujo título é “Le Roman de Chevalerie et son Interprétation par um Écrivain Brésilien Contemporain: *A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna”, o escritor paraibano relata que ambos concordam que “o ângulo da novela de cavalaria era um dos indispensáveis para se aclarar a natureza da obra denominada ‘*Maravilhosa Desventura de Quaderna, O Decifrador, e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*’” (SUASSUNA, 1977, p. 130). Continua explicando que também estavam de acordo que “para examiná-la integralmente, seriam necessários no mínimo mais dois outros ângulos – o da novela picaresca e os das Epopéias dos povos mais antigos e primordiais” (SUASSUNA, 1977, p. 130). Confessa também que novelas como *A Demanda do Santo Graal* ou *Tristão e Isolda* são indispensáveis para apreender o verdadeiro significado de seu romance (SUASSUNA, 1977, p. 130).

Tal revelação corrobora a ideia defendida por Guaraciaba Micheletti, já aludida neste trabalho, ao apontar o romance de Suassuna como uma obra caleidoscópica, híbrida. A pesquisadora, na conclusão do seu trabalho, destaca que os críticos afirmam encontrar no discurso de Suassuna “Cervantes, Rabelais, Homero, Virgílio, Camões, Gabriel García Márquez... Sua obra é a sua *novela*, é a epopéia, é o mito, é a crônica histórica de nossos dias, é o folhetim, é o folheto (‘rimance’)... é simplesmente o *romance*, sem nenhum adjetivo” (MICHELETTI, 1997, p. 145, grifos da autora).

A complexidade do texto de Suassuna pode ser percebida em ao menos três níveis.

Um primeiro aspecto é o temporal. O personagem-narrador é o Pedro Quaderna adulto, que olha da janela da prisão para o passado e para o futuro a partir do presente, momento da enunciação da obra:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja.[...] Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tríplice face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão. [...] É meio-dia, agora, em nossa Vila de Taperoá. Estamos a 9 de Outubro de 1938. (SUASSUNA, 2006, p. 31-32).

O passado tanto é a sua infância, quanto a fase adulta, época em que ocorrem os episódios constituintes de sua narrativa. E o futuro será o momento final de sua consagração. Na obra isso se dá numa espécie de momento epifânico em que receberá não a coroa de soberano de um reino material, mas de “rei da literatura”, numa espécie de sonho em que seria afinal reconhecido por renomadas figuras da cultura brasileira:

E chegava a última Embaixada que ainda estavam aguardando, a delegação de Doze membros do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, os quais, vestidos de Embaixadores mouros da “Nau Catarineta” e chefiados por Carlos Dias Fernandes e José Rodrigues de Carvalho, tinham solicitado a honra de, como conterrâneos, me levarem, como Guarda-de-Honra, ao recinto do Conselho da Coroa, onde o Arcebispo da Paraíba iria me coroar. Magnificamente vestido de Rei do “Auto dos Guerreiros”, eu me punha à frente dos Doze Pares do Reino da Paraíba, e era assim que fazia minha entrada triunfal na Academia, onde já estavam os 24 Anciões, vestidos de Príncipes do “Bumba-Meu-Boi”.[...] O Arcebispo da Paraíba consultava o Mestre-de-Cerimônias, que não era outro senão Joaquim Nabuco [...]. Então, acolitado por Dom José de Alencar e por Dom Euclides da Cunha o Arcebispo da Paraíba me coroava finalmente como Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, [...] (SUASSUNA, 2006, p. 740-741).

Passado e futuro, e mesmo o presente, constituem-se como enunciados, que se apresentam na obra, sem a preocupação de se seguir uma ordem temporal.

No nível da autoria narrativa, o narrador parece utilizar seu texto como arma de defesa. Encontra-se preso e quer provar que não é culpado das acusações que recaíram sobre si. Defende-se das acusações por meio de histórias que são apresentadas, obviamente, por sua ótica. Há aí, mais uma vez, a ideia de construção subjetiva dos fatos. Não se trata, no entanto, de fixar, por exemplo, a mentira, mas de contar a versão mais conveniente dos fatos: a que o inocenta.

Nesse mesmo nível, percebe-se ainda o conflito entre o “pobre diabo” do presente em contraste com a figura que encarna o possível herdeiro de uma realeza perdida no sertão. Há por toda a obra um discurso que, apesar de sério, soa como troça, como equívoco. É o que ilustra o trecho a seguir:

É tempo de seca, e aqui, dentro da Cadeia onde estou preso, o calor começou a ficar insuportável desde as dez horas da manhã. Pedi então ao Cabo Luís Riscão que me deixasse sair lá de baixo, da cela comum, e vir cá para cima, varrer o chão de

madeira do pavimento superior, onde funcionava, até o fim do ano passado, a Câmara Municipal. O Cabo Luís Riscão é filho daquele outro, de nome igual, que morreu, aqui mesmo na Cadeia, em 1912, na chamada “Guerra de Doze”, num tiroteio da Polícia contra a tropa de Sertanejos que, a mando de meu tio e Padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, atacaram, tomaram e saquearam nossa Vila. Tem, portanto, o Cabo todos os motivos de má vontade contra mim. Mas como sou “de família de certa ordem” e lhe dou pequenas gorjetas, abrandando essa má vontade de vez em quando (SUASSUNA, 2006, p.32).

A imagem do personagem que se diz herdeiro da verdadeira coroa do Brasil contrasta com a do pobre diabo preso, clamando por uma “benesse”: escapar do calor escaldante, varrendo o chão do pavimento superior da velha cadeia. A humilhação a que se submete é imediatamente subvertida com a explicação de que o “favor” lhe seria concedido por ser pertencente a uma “família de certa ordem”.

Ora, essa é a visão que o narrador procura fixar em sua escrita. Conhece-se sua história unicamente por sua ótica. Uma situação como essa, por exemplo, pode ser lida como troça ou equívoco porque o personagem tenta compensar sua “inferioridade”, evocando uma suposta realce, como era comum nas encenações medievais em que se viam figuras pertencentes ao povo vestirem-se e agirem como reis ou nobres, nos festejos do carnaval. Como ensina Bakhtin (1987), durante tais comemorações havia, de fato, uma subversão da ordem vigente.

A troça e o equívoco, que suscitam o riso, são, portanto, elementos frequentemente presentes em representações culturais populares, cuja filiação remonta ao medievo²⁵.

O discurso do narrador Quaderna é construído para formar a imagem que quer fixar de si mesmo. É o que se continua percebendo no fragmento a seguir:

[...] Aproveitei, então, o fato de ter terminado logo a tarefa e deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. [...] Posso começá-lo, portanto, dizendo que era, e é, “no tempo do Rei”. Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e este nosso ano de 1938 é o chamado “Século do Reino”, sendo eu, apesar de preso, o *Rei* de quem aí se fala (SUASSUNA, 2006, pp.32-33).

A miséria em que se encontra é sempre compensada com um esforço laudatório sobre si: apesar de preso, ele é o rei.

Continuando, por fim, no nível da criação ficcional de Ariano Suassuna, a que se apresenta é romanesca e impregnada de uma teatralidade certamente cara ao escritor. Tal

²⁵ De acordo com os estudos de Mikhail Bakhtin, “[...] na praça pública, a sedução da ganância e da esperteza tomavam um caráter irônico e semifranco. O riso ressoava sem cessar no “pregão” da praça pública e da rua da Idade Média, com maior ou menor força (1987, p. 138).

criação baseia-se na representação de inúmeros elementos da matriz medieval ibérica, trazida para o Brasil durante a colonização portuguesa. As farsas, as facécias, os autos, enfim, toda sorte de representações teatrais populares eram comuns na praça pública, ao longo do período medieval.

A grandiosidade atribuída aos fatos que cercam a história da família de Quaderna e o heroísmo que procura ressaltar nos seus antepassados são artifícios criados pelo narrador como ferramentas estruturantes da escrita para a criação de “sua grande obra”, o romance ou “a epopeia dos dias atuais”. No entanto, a “épica”, enquanto gênero deslocado do tempo clássico, não tem como escapar da distorção, pois, ao lado da grandiosidade das representações, por exemplo, há a aridez e a miséria do sertão. Se há um heroísmo épico, esse acaba por ser picaresco ou mesmo bufão.

2.3 Estratégias de construção discursiva

Uma importante ferramenta teórica para a leitura da obra é encontrada nas lições de Mikhail Bakhtin, em seu livro *A cultura popular da Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1987). Optou-se por focalizar apenas as ideias que desenvolve a respeito do realismo grotesco, em detrimento dos outros tipos de grotesco de que trata, por se entender que esse aspecto é o que melhor se presta à análise que se procurou empreender.

Bakhtin, em sua obra, refere-se à importante influência da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento na Europa. Os festejos do carnaval, baseados no princípio do riso, ocupavam um lugar de destaque na vida do homem medieval. Era o momento em que havia uma "liberação temporária" das leis e costumes vigentes e uma "abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus" (BAKHTIN, 1987, p. 8). Era uma espécie de vida paralela que convivia com a oficial, conseguindo impor-se à sociedade de um modo geral, durante as festividades carnavalescas.

A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre os seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível (BAKHTIN, 1987, p. 9).

Não só o *Romance d'A Pedra do Reino*, mas a obra de Suassuna, como um todo, evoca as imagens e símbolos da cultura popular medieval descrita por Bakhtin. Na *Pedra do Reino*, a narração que Quaderna constrói ao longo de todo o romance tem sua origem num

episódio fatídico. Nesse sentido, o texto é essencialmente grotesco nos moldes do realismo grotesco medieval, pois a “deformação” e a destruição simbolizam o fim de um ciclo e abrem espaço para o recomeço de uma nova era: a restauração do reinado da família Ferreira-Quaderna, da mesma maneira como desejavam fazê-la os seguidores de D. Sebastião.

Seguindo ainda a vertente do grotesco, uma afirmação do narrador-personagem chama atenção para o projeto de construção da narrativa. O protagonista assume que os acontecimentos que irá narrar são “ao mesmo tempo grotescos e gloriosos” (SUASSUNA, 2006, p. 34). Sua suposta fidalguia remonta, como se viu, a um episódio sangrento da história do Brasil. Tal fato era para o pai e algumas tias do narrador motivo de vergonha. Quaderna tomou conhecimento do episódio através de seu padrinho de crisma e professor de “artes da poesia” que um dia cantou “as grandezas da família”. O menino Dinis ficou terrivelmente abalado, sentindo como se aquele sangue derramado das vítimas inocentes do genocídio “infeccionasse” o seu para sempre.

O episódio, antes hediondo e motivo de vergonha e de estigma do sangue real dos Ferreira-Quaderna, foi transformado em “motivos de honra, monarquias e cavalarias gloriosas” (SUASSUNA, 2006, p. 64) a partir de correlações que fez com as conversas que travou com Samuel e Clemente, além de todas as histórias que ouviu sobre reis e até mesmo povos que se tornaram gloriosos a partir de crimes. É o caso do rei Herodes²⁶, que se tornou glorioso, apesar de ter sido o mandante do assassinato de vários meninos.

Depois daí, mesmo quando minha imaginação pegava fogo e eu evocava, sem querer, a degola de todas aquelas crianças, minha razão vinha em socorro da consciência, e eu opunha, ao que via, aquela outra degola dos inocentes, acontecida no Sertão da Judéia, no tempo em que Cristo era menino. Dizia-me que, apesar de ter sido o mandante daquela matança, Herodes passara à História com o nome glorioso de El-Rei Herodes I, O Grande. E então já não me sentia mais desonrado, e sim orgulhoso, por ser bisneto de El-Rei Dom João II, O Execrável (SUASSUNA, 2006, p. 65).

O narrador utiliza um discurso adaptado às suas necessidades, transmutando o que foi dito para referendar o que deseja. Tal discurso foi referido pelo padre Daniel, personagem do romance, segundo o qual, todos os homens – não apenas os judeus – são responsáveis pela morte de Cristo. Quaderna, utilizando-se de um raciocínio silogístico, acredita então que todos os homens são responsáveis pelos crimes da Pedra do Reino e não apenas os Quadernas:

²⁶ Temendo a vinda do Cristo, o rei dos judeus, anunciada pelo profeta Jeremias, Herodes, assim que soube do nascimento de Jesus, mandou matar todos os meninos de dois anos para baixo, a fim de evitar que a profecia se cumprisse (MATEUS, 2, 16-17).

[...] fui entendendo melhor as coisas e descobrindo que podia, mesmo, transformar em motivo de honras, monarquias e cavalaria gloriosas, aquilo que meu Pai escondia como mancha e estigma do sangue real dos Quadernas. O Padre Daniel foi uma dessas pessoas: lá um dia provou ele, num sermão que causou espanto, que todos os homens, e não somente os Judeus, eram os assassinos do Cristo. Ao ouvi-lo, passei a refletir assim: “Se isso é verdade, então todas as outras pessoas, e não somente os Quadernas, são responsáveis por aquelas mortes da Pedra do Reino!” E, com isso, comecei a me libertar do peso exclusivo de toda aquela carga de sangue (SUASSUNA, 2006, p. 64).

É nesse sentido que a sua história é coroada de momentos “grotescos e gloriosos”. Os episódios hediondos do passado, que poderiam destruir ou até mesmo degradar a família do narrador-personagem, grotescamente apontam para um princípio renovador que é responsável pelo recomeço glorioso daquela linhagem.

Quanto ao Professor Clemente, provou-me ele, um dia, com exemplos tirados da *História da Civilização*, de Oliveira Lima, que todas as famílias reais do mundo são compostas de criminosos, ladrões de cavalo e assassinos, de modo que a minha não era, absolutamente, uma exceção [...] Mas para não me alongar muito, passo a contar logo a gloriosa e sangrenta ascensão dos Quadernas ao trono da Pedra do Reino do Sertão do Brasil (SUASSUNA, 2006, p. 65).

Valorizar e ressignificar os episódios que poderiam destruir ou degradar a imagem da família de Quaderna integram a construção de uma nova visão acerca dos fatos ocorridos. Esta ideia pode ser aproximada da formulada por Bakhtin sobre o realismo grotesco. O conceito de degradação aplicado pelo realismo grotesco apresenta uma conotação bem diferente da que é compreendida nos dias atuais. “Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais...” (BAKHTIN, 1987, p.19), todos esses atos são ligados diretamente à vida e à sua continuidade. A degradação, portanto, prevê a destruição para que haja um recomeço.

O personagem Quaderna aprendeu a gostar, desde menino, daquilo que representava a força de sua gente e esse conhecimento lhe veio a partir das histórias populares que ouvia dos cantadores. Quando adulto, os personagens que simbolizavam o saber instituído, o doutor Wandernes e o professor Clemente, levaram-no a desprezar os cantadores. Mais tarde, ao se sentir autorizado por um “Acadêmico” renomado, que dizia serem os cantadores os verdadeiros “Aedos sertanejos”, os “Trovadores de chapéu de couro”, aqueles que eram dotados do “espírito épico da nossa Raça”, o protagonista assumiu seu “velho e secreto gosto”, “sua velha admiração” (SUASSUNA, 2006, p. 44) pelos cantadores e pelos elementos que compunham a cultura popular em que estava inserido.

Por fim, é importante investigar de que forma, no *Romance d'A Pedra do Reino*, Ariano Suassuna se utiliza da ironia e do grotesco como recursos discursivos a fim de conferir à cultura sertaneja abordagem diferente da que comumente se verifica em livros que a tratam apenas como expressão folclórica. O autor recorre às lendas, aos símbolos heráldicos e a toda a tradição sertaneja, mostrando que o prosaico e o cotidiano podem ser transformados em algo grandioso e heroico. Aponta também para a ideia de que essa foi possivelmente a estratégia retórica dos grandes escritores clássicos.

Isto justifica a discussão em torno da escolha da épica ou do romance²⁷ e, posteriormente, a opção pelo romance e o abandono do estilo grandiloquente clássico. Tal fato se dá porque o valor da obra em questão não está na possibilidade de representar grandiosamente a cultura sertaneja, mas no fato de o texto remexer conceitos, possibilitando até mesmo um novo olhar sobre os clássicos.

De acordo com Bakhtin, o romance é o “único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos”. O romance nasceu e se nutre pela era moderna da história mundial e, por isso, é profundamente aparentado a ela. Já os grandes gêneros “são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência” (BAKHTIN, 2010, p. 398).

O romance de Suassuna obedece à convenção horaciana “in media res”²⁸, que se tornou praxe entre os teóricos e os estudiosos da Renascença. A narração dos fatos que desencadearam a “epopeia” do povo sertanejo tem início no meio da história. Principia com Quaderna preso, narrando aos leitores os fatos que o levaram à prisão:

Agora, preso aqui na Cadeia, rememoro tudo quanto passei, e toda a minha vida parece-me um sonho, cheio de acontecimentos ao mesmo tempo grotescos e gloriosos [...].

Escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos, minha terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates nas Caatingas; história que foi a suma de tudo o que passei e que terminou com meus costados aqui, nesta Cadeia Velha da Vila Real da Ribeira do Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Província da Paraíba do Norte (SUASSUNA, 2006, p. 34-35).

²⁷ De acordo com Bakhtin, a epopeia não é apenas “algo criado há muito tempo”, é também “um gênero já profundamente envelhecido”, uma vez que, “sua existência histórica, tal como a conhecemos, é a mesma dos gêneros constituídos, com uma ossatura dura e já calcificada”. Já o romance “é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado”. [...] “a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 2010, p. 397).

²⁸ Trata-se de uma convenção acrescentada aos ensinamentos de Aristóteles proposta *Na Epistola ad Pisones* ou *Arte Poética* (século I a. C.) de Horácio. Tal convenção se tornou “[...] lugar-comum entre os estudiosos e teóricos da Renascença [...]” Significa “[...] ideia segundo a qual a ação do poema épico deve iniciar-se no meio, deixando para mais tarde a narração da parte anterior” (MOISÉS, 2004, p. 152).

É fato que a cultura nordestina está impregnada de elementos medievais, trazidos para cá na época da colonização. E é muito interessante como esses elementos estão arraigados à produção cultural popular da região Nordeste do Brasil, com mais vigor que em outras regiões do país.

Esta conservação de elementos medievais na cultura nordestina, muito mais marcante que no restante do país, talvez se explique pelo fato de esta região ter recebido primeiramente os influxos europeus, por ter sido o local onde se deu primeiramente a colonização, e por estar mais afastada do centro cultural e político hegemônico, que era a Metrópole portuguesa. Por esse motivo, principalmente, a sociedade nordestina e sua cultura conservaram-se mais arcaicas e tradicionais (VASSALLO, 1993, p. 56).

Em uma entrevista com Ariano Suassuna, publicada Na *Revista Signum*, número 6 (2004), Márcia Mongelli afirma que a obra do escritor colabora com a mudança de pensamento acerca de a Idade Média ter sido um período de “trevas” em nossa história. A obra do autor “[...] demonstra que a Idade Média não está circunscrita aos séculos passados e está muito presente na cultura nordestina” (MONGELLI, 2004, p. 221).

O escritor assinala que os cantadores nordestinos obedecem em suas composições a um rigor normativo, embora acredite que a relação do artista com as normas não deva ser de submissão, uma vez que o produtor de arte deve ter liberdade para criar. Segundo ele, o artista que se prende a receituários estará liquidado, já que “a imaginação criadora é seu instrumento” (SUASSUNA, 2004, p. 223). Ressalta ainda que a “teoria deve provir da prática, e não o contrário” (SUASSUNA, 2004, p. 223).

Suassuna sugere que o rigor normativo e a diversificação formal dos cantadores nordestinos advieram da forte influência da formação jesuítica. É o que se observa no trecho a seguir:

No sertão, foi muito presente a evangelização e a atuação dos missionários; não sei bem através de quem ou de qual veículo, mas a poética clássica foi passada aos cantadores, que, no entanto, modificaram muita coisa. Por exemplo, existe uma forma de estrofes na Península Ibérica, chamada “décima”, usada igualmente e como tal pelos cantadores. Suspeito que ela veio por tradição oral, depois de Gregório de Matos (1633-1696), porque ele usa a mesmíssima décima. [...] Exatamente esta estrofe é a usada pelos cantadores, desde que os conheço e ouço. E eles nem sabiam que ela era moda no Século de Ouro espanhol (SUASSUNA, 2004, p. 224-225).

Se o rigor formal verificado nas composições poéticas dos repentistas e cantadores nordestinos provém dos jesuítas, igual influência verifica-se em outras manifestações

populares do Nordeste brasileiro, no tocante à cultura da praça pública e ao humor popular da Idade Média. Tais influxos certamente aqui chegaram trazidos pelos homens comuns em oposição aos religiosos que para cá vieram na época da colonização.

Ainda na entrevista concedida à *Revista Signum*, Suassuna declara que a Escola do Recife tinha preconceito contra a Idade Média, daí a dificuldade que experimentou, na época de estudante da Faculdade de Direito do Recife, em encontrar fontes bibliográficas que versassem sobre filosofia e estética medieval. Como a Escola do Recife se formou sob a égide do cientificismo e do positivismo no século XIX, entende-se sua rejeição pelo período medieval e seu entusiasmo pela cultura renascentista. Seu conhecimento de Idade Média, segundo o autor, é fruto de seu conhecimento sobre arte medievla (SUASSUNA, 2004, p. 220).

No *Romance d'A Pedra do Reino*, o autor faz críticas ao dogmatismo da Escola do Recife²⁹, personificada na figura de Tobias Barreto³⁰. Tais críticas certamente têm relação com o “preconceito” que os seus integrantes tinham contra a Idade Média³¹. O movimento contribuiu para a formação intelectual brasileira nos temas da sociologia, da antropologia, crítica literária e estética, tendo como postulados a valorização da mestiçagem no Brasil; a valorização do homem brasileiro e a investigação do caráter nacional, constantemente em debate com correntes teóricas europeias como o positivismo, o evolucionismo e possivelmente o marxismo. Os membros que mais se destacaram da Escola foram Tobias Barreto, Clovis Bevilacqua, Silvio Romero, Joaquim Nabuco, entre outros.

No trecho a seguir, o personagem do romance critica a insistência dos “irônicos estrangeiros” em “ridicularizar o pátrio pensamento”:

²⁹ A Escola de Recife, movimento intelectual surgido na Faculdade de Direito de Pernambuco, em 1870, foi fruto de uma polêmica travada por um aluno recém-formado da faculdade, Tobias Barreto, partidário das novas ideias que começavam a invadir o país, e um antigo professor conceituado da mesma, Conselheiro Autran, partidário das velhas ideias católicas e tomistas (PAIM, 1966, p. 89).

³⁰ Tobias Barreto foi um intelectual brasileiro, nascido em Sergipe em 1839 (*Nova Enciclopédia de Biografias*. Nova Friburgo: Planalto Editorial, 1979, p. 110). Foi o líder da Escola do Recife, ou Geração de 1871, movimento de caráter sociológico e cultural surgido na Faculdade de Direito do Recife, hoje, unidade da Universidade Federal de Pernambuco, entre os anos 1860 e 1880 (PAIM, 1966).

³¹ Os integrantes da Escola do Recife eram representantes das novas ideias que pairavam no Brasil da época. Tobias Barreto, seu principal representante, certa vez afirmou que a Idade Média é uma época morta, uma “árvore seca” que não pode reflorir nem frutificar (BARRETO, 1872, p. 253).

Em outra ocasião, faz o seguinte ajuizamento: “A quadra da autoridade passou. Entretanto a Idade Média que é hoje apenas uma triste recordação, um remorso atroz na consciência da história, conta ainda, em matéria filosófica, seus ardentes defensores, capazes de levar até ao martírio o fervor de sua dedicação. São homens que têm as costas viradas para o futuro e esperam que a estrela da manhã surja do ocaso; almas caducas que admiram como astros os fogos-fátuos que se levantam do túmulo da teocracia” (BARRETO, 1868, p. 68). Tais afirmações acerca da Idade Média são fruto de uma crença equivocada de que nesse período da história a humanidade pouco avançou, atrasada pela igreja, que por ser uma forte instituição na época, impediu o progresso humano e, consequentemente, o científico também.

Ora, um dos argumentos que os “irônicos estrangeiros” mais invocam [...] é dizer que nós, Brasileiros, somos incapazes de forjar uma verdadeira *trança*, uma intrincada teia, um insolúvel enredo de “romance de crime e sangue”. Dizem eles que não é necessário nem um adulto dotado de argúcia especial: qualquer adolescente estrangeiro é capaz de decifrar os enigmas brasileiros, os quais, tecidos por um Povo superficial, à luz de um Sol por demais luminoso, são pouco sombrios, pouco maldosos e subterrâneos, transparentes ao primeiro exame, fáclimos de desenredar (SUASSUNA, 2006, p. 60-62).

A seguir, aponta indignado, as considerações de Tobias Barreto a respeito da superficialidade e transparência do povo brasileiro:

Ah, e se fossem somente os estrangeiros, ainda ia: mas até o excelso Gênio brasileiro Tobias Barreto, aí é demais! Diz Tobias Barreto que, no Brasil, é impossível aparecer um “romance de gênio”, porque “a nossa vida pública e particular não é bastante fértil de peripécias e lances romanescos”. [...] Um ou outro crime, mesmo, que porventura erga a cabeça acima do nível da vulgaridade, são coisas que não desmancham a impressão geral da monotonia contínua. Até na estatística criminal o nosso País revela-se mesquinho. O delito mais comum é justamente o mais frívolo e estúpido: o furto de cavalos (SUASSUNA, 2006, p. 62).

O respeito e o apreço pela cultura brasileira são inegáveis em Ariano Suassuna. Em vários dos seus escritos tal defesa fica clara. Em um dos artigos publicados no *Almanaque Armorial* (2008), o escritor relata sua indignação com os que consideram a cultura nacional inferior à Europeia, por exemplo. Em uma ocasião, quando ainda era jovem, um de seus amigos convenceu-o a fazer um curso de literatura na Europa. A aversão de Ariano a viagens, principalmente longas, é largamente conhecida; no entanto, a propaganda feita foi tão grande que o escritor concordou em viajar. Entretanto, bastou uma pequena observação de um dos seus companheiros para que Suassuna desistisse terminantemente dessa e de qualquer viagem com esse fim:

Já estavam cuidando do passaporte quando um deles me disse: “Você tem que ir porque, sem um curso na Europa, nenhum escritor brasileiro pode conhecer verdadeiramente o Brasil”.

Na mesma hora eu desmanchei a viagem. Que mistério seria aquele? Se fosse assim, um jovem escritor alemão também jamais poderia entender a Alemanha sem fazer um curso no Brasil. E daí por diante passei a recusar todos os convites que recebia para viajar (SUASSUNA, 2008, p. 267).

O combate à discriminação contra artistas e escritores populares é uma das bandeiras levantadas por ele. Em sua tese de livre docência, já citada neste trabalho, o escritor inicia sua reflexão, apontando a tendência dos pensadores estrangeiros em nos considerar mais afeitos à sensualidade e ao prazer que à reflexão e à abstração (SUASSUNA, 1976, p.1). Quando se trata da produção cultural de origem popular, a situação ainda é mais grave. No trecho a seguir, as colocações de Suassuna clarificam melhor essa questão:

O Romanceiro medieval ibérico é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como a importantíssima manifestação literária que é, mas também apenas quase como coisa de museu, nas cátedras universitárias europeias. Nós, aqui no Brasil, temos, à mão, um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro ibérico, um material que, se caísse, daqui a dois séculos, na mão de um crítico de sensibilidade, encheria toda a sua vida de estudos; e, apesar disso, por causa da injusta discriminação a que já me referi, o Romanceiro Popular do Nordeste é deixado de banda nos estudos universitários do Brasil. Aqui, são criadas essas discriminações contra grandes artistas e escritores que, somente por não terem tido a formação universitária ou informações e participação sobre as “conquistas da civilização industrial”, ficaram como que estigmatizados e relegados a posições secundárias (SUASSUNA, 2008, p. 152).

É importante ressaltar que o Romanceiro Popular do Nordeste³² para Suassuna é

uma literatura de grande força, baseada em histórias coletivas, ligadas ao que existe de mais elementar, poderoso e primordial no sangue do Povo, dotadas de grande poder de penetração e comunicação, por corresponderem aos anseios coletivos mais profundos do Povo brasileiro (SUASSUNA, 2010, p. 250).

De acordo com os estudos de Menéndez Pidal, os romances “son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea em danzas corales, sea em reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo em común”³³ (MENÉNDEZ PIDAL, 1946, p.9).

O Romanceiro³⁴ ibérico, em comparação à épica de outros países europeus, como Alemanha, Inglaterra e França, por exemplo, é, de acordo com Menéndez Pidal, mais tradicionalista, uma vez que apresenta como temas principais de seus romances os grandes sucessos históricos (MENÉNDEZ PIDAL, 1946, p. 17). A epopeia espanhola se diferencia das outras porque seus temas conservados vão desde o século VIII, com o rei Rodrigo (rei Visigodo da Hispânia de 710 a 711, provavelmente), até o século XI, com *el Cid*³⁵,

³² Suassuna, em entrevista concedida a Lucimara Andrade, já citada neste trabalho, afirma o seguinte: “Silvio Romero foi uma das primeiras pessoas a dar importância ao romanceiro popular do nordeste. Ele escreveu um livro chamado *Cantos Populares do Brasil* e outro chamado *Contos Populares do Brasil*. E esses dois livros me influenciaram muito porque eu que conhecia aquelas cantigas que chamavam cantigas velhas no sertão, eu vi que era objeto de livro de estudo. Eu rapazinho novo aqui, via essa edição que era uma edição (*sic*), a primeira edição dos *Cantos Populares do Brasil*” (SUASSUNA in ANDRADE, 2011).

³³ Traduzindo: “Os romances são poema épico-líricos breves que são cantados ao som de um instrumento, seja em danças, seja em reuniões destinadas simplesmente para recreio ou para o trabalho comum”.

³⁴ Os romanceiros são compilações de romances que, como se viu, são composições poéticas luso-espanholas de caráter épico e lírico, anônimas e transmitidas oralmente, no período medieval (MOISÉS, 2004, p. 406). De acordo com Menéndez Pidal, “[...]lós romances son una creación literária original y representativa del pueblo donde nacieron, mucho más que lo puedan serlos cantos épico-líricos de otros países” (MENÉNDEZ PIDAL, 1946, p.9).

³⁵ O Cid foi um nobre guerreiro castelhano que viveu no século XI, época em que a Hispânia estava dividida entre reinos rivais de cristãos e muçulmanos. Seus feitos e sua vida, com as cores da lenda, foram eternizados

estendendo-se até o século XII, com Afonso VII e o rei Luís de França, demonstrando uma tendência da Espanha em manter atual um antigo gênero literário. A Espanha, diferentemente desses outros países, retém e refunde os poemas épicos, por meio da memória do povo que os conserva, ainda que em fragmentos, os quais, na maioria das vezes, não permanecem intactos, pois, ao serem extraídos do seu “centro de gravitação”, tomam vida independente. Ou seja, os antecedentes e as consequências que constituíam a ação total do poema são fatalmente esquecidos e tais composições seguem até mesmo outro rumo, diferente do original (MENÉNDEZ PIDAL, 1946, p. 10).

Fato semelhante ocorre com o Romanceiro Popular do Nordeste brasileiro, raiz das obras de Ariano Suassuna. Como o próprio autor diz, sua literatura é filha da literatura popular nordestina e neta da ibérica (SUASSUNA, 2008, p. 183).

Em artigo publicado numa coleção preparada pela Fundação Casa de Rui Barbosa (1973), Suassuna explica sua antiga ligação com o Romanceiro Nordestino que passou a ser objeto de seus estudos desde os vinte anos de idade. Em 1958, escreveu uma introdução para uma “Coletânea da Poesia Popular Nordestina”, publicada na revista DECA, em 1964. Em tal introdução, “propunha o estudo do Romanceiro, dividindo-o em dois grandes grupos, o da Poesia improvisada e o da Literatura de cordel” (SUASSUNA, 1973, p. 156). Nessa introdução, o escritor propôs a distribuição e a classificação dos folhetos e romances nordestinos em seis ciclos principais, a saber: ciclo heroico, trágico e épico; o ciclo do maravilhoso; o ciclo religioso e de moralidades; o ciclo cômico, satírico e picaresco; o ciclo histórico e circunstancial e o ciclo de amor e fidelidade. Tal proposta, segundo o escritor, seria meramente para fins didáticos, o que facilitaria o estudo para aqueles que se interessassem pelo assunto.

Segundo Ana Paula Lemos, em sua dissertação, “Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino”, apresentada ao Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, em 2007, no romance de Suassuna é possível identificar os seis ciclos em questão:

Há na *Pedra do Reino* cada um dos ciclos em citações e criações: heróico, maravilhoso, religioso e de moralidades, cômico, satírico e picaresco, histórico e circunstancial e até o de amor e fidelidade – que, no entanto, é bem mais forte no primeiro de seus romances – *A História de Amor de Fernando e Isaura* (LEMOS, 2007, p. 93).

numa canção de gesta (a *Canción del Mio Cid*), datada de 1207, transcrita no século XIV. Tal manuscrito encontra-se na Biblioteca Nacional da Espanha e passou a ser um referencial para os cavaleiros da Idade Média. A imagem fixada no manuscrito é a do cavaleiro medieval idealizado: forte, valente, leal, justo e piedoso, embora haja outras fontes que lhe pintam um retrato bem menos favorável (Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/>. Acesso em: mar 2014).

Bráulio Tavares reforça tal ideia quando diz ser Suassuna “autor de um livro que, sozinho, valia por toda uma literatura, pois trazia em si o conto, a novela, a anedota, o memorialismo, a História, a poesia” (TAVARES, 2007, p. 149).

E o próprio Quaderna confessa seu objetivo de escrever uma “Antologia Nacional”:

Ocorre que, como já disse, eu tinha lido, no *Almanaque Charadístico*, que, para ser clássica, uma obra tinha que ser completa. Pensei muito sobre o assunto, e cheguei à conclusão de que a única obra verdadeiramente completa que eu conhecia era a *Antologia Nacional* de Fausto Barretto e Carlos de Laet: tendo textos de todo mundo, tinha todos os estilos; logo, eu teria que fazer da minha, entre outras coisas, uma outra *Antologia Nacional* (SUASSUNA, 2006, p. 288).

No *Romance d'A Pedra do Reino*, os seis ciclos se apresentam em seis grandes blocos, com seus personagens representantes de cada um deles: Tia Filipa, o cantador João Melchíades, a velha do Badalo e Lino Pedra Verde pertencem ao ciclo do maravilhoso, uma vez que são porta-vozes da cultura advinda da oralidade, marca do romanceiro Popular, assim como o Rapaz-do-Cavalo-Branco, a revivificação do herói retornado, faz parte desse ciclo. Do ciclo religioso e de moralidades, temos Pedro Beato, a Moça Caetana e o profeta Nazário. Quanto ao heroico, pode-se dizer que os personagens da chacina da Pedra do Reino, antepassados de Quaderna, integram esse ciclo. O histórico e circunstancial diz respeito aos fatos históricos que são retomados na trama, nele incluído o episódio da Pedra Bonita. O ciclo cômico, picaresco e satírico tem como representantes o próprio Quaderna, os filósofos Samuel e Clemente e Eugênio Monteiro. Ao ciclo do amor ligam-se Maria Safira, um amor profano e proibido, e Heliana, a dama a quem Sinésio dedica vassalagem amorosa.

Na continuidade do artigo “A Compadecida e o Romanceiro Nordestino”, publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (1973), Ariano compara nosso romanceiro ao ibérico, que possui apenas o ciclo heroico, e afirma que o nosso “é muito mais rico e variado, principalmente porque é vivo e atuante, cheio de força e vitalidade nos dias de hoje, e não somente uma sobrevivência arcaica, como lá” (SUASSUNA, 1973, p. 156).

É de 1967 o artigo em que Suassuna defende a sua veemente afirmação da “importância do Romanceiro como fonte para uma Literatura erudita brasileira”, feita para a revista carioca *Cultura* (SUASSUNA, 1973, p. 156).

O escritor paraibano, pois, confessa que sua obra é devedora do Romanceiro e dos espetáculos populares nordestinos, sem esquecer, é claro, da grande influência que sofreu do teatro grego, do teatro latino, italiano renascentista, elisabetano, francês barroco e, sobretudo,

do ibérico. Segundo o autor, poucas pessoas têm tanta disposição para confessar suas dívidas quanto ele e prossegue reconhecendo dever

aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste – principalmente a José de Alencar, Sílvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís da Câmara Cascudo e Téo Brandão (SUASSUNA, 1973, p. 159).

Reconhece que a influência decisiva em sua obra é o próprio Romanceiro Popular do Nordeste com quem teve “estreito contato desde [...] infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba” (SUASSUNA, 1973, p. 159).

O escritor finaliza seu ensaio afirmando que sua “imaginação criadora sente verdadeira necessidade de trabalhar com as raízes fincadas nessa inesgotável e rica fonte brasileira que é o Romanceiro Popular Nordestino” e que acredita de fato que só assim é que consegue a “aprovação coletiva” que o povo dá aos folhetos e “a segurança de estar ligado a uma corrente literária que o identifica ao mesmo tempo com o Povo e com a tradição mediterrânea e ibérica que forma o núcleo da Cultura brasileira” (SUASSUNA, 1973, p. 164).

No *Romance d'A Pedra do Reino*, os personagens que reproduzem os romances oriundos do Romanceiro Popular do Nordeste são tia Filipa, os cantadores João Melchíades e Lino Pedra Verde, e a velha do Badalo, Sá Maria Galdina. Tais personagens são porta-vozes das histórias que têm sua origem sabidamente no Romanceiro Ibérico. Transcrever-se-á, a seguir, um fragmento de um romance popular, cantado por João Melchíades, originado do Romanceiro Ibérico, transplantado para o Nordeste do Brasil pelos colonizadores europeus:

*"Depois que o Rei Carlos Magno
venceu a grande Campanha,
fez a Igreja de Sant'Iago,
padroeiro da Espanha,
e a de Nossa Senhora,
em Aquisgrã, na Alemanha.*

*Tomou dezesseis Cidades,
da Guerra saiu feliz!
Deu muitas graças a Deus
por conquistar um País:
Foi visitar a Alemanha,
daí tornou a Paris.*

[...](SUASSUNA, 2006, p. 92-93).

Temas como os de Carlos Magno e os Doze Pares de França, por exemplo, foram largamente difundidos no Nordeste e povoaram o imaginário popular com suas aventuras e seu heroísmo.

O personagem Quaderna sintetiza em sua fala a recepção que textos como esses despertavam nos sertanejos que os ouviam: “O que me impressionava, nisso, eram os nomes dos lugares e o fato de, na lista, os Doze Pares de França serem vinte. Um dia, perguntei a Tia Filipa onde eram aqueles lugares maravilhosos, chamados Lorena, Alemanha, Baviera, Gênova e Bruxelas” (SUASSUNA, 2006, p. 93-94).

A resposta da tia de Quaderna confirma a ideia de que os feitos heroicos cantados pelos poetas populares, ocorridos numa época longínqua e em lugares distantes, assumem uma nova significação, pois são assimilados e incorporados ao universo particular daqueles que os recebem. É o que se verifica na resposta que tia Filipa dá ao sobrinho:

— Não sei direito não, Dinis, mas deve ser longe como o diabo, ali por perto da Turquia, já quase na beira do mundo! Em Serra Talhada, existe uma família Lorena: portanto esses lugares devem ser pra lá do Sertão do Pajeú, de Serra Talhada pra cima, mais de sessenta léguas! Ou então, é pr’os lados do Piauí, entre a Turquia e a Alemanha! (SUASSUNA, 2006, p. 94).

Ariano Suassuna afirma, recorrentemente, em textos que escreveu e em entrevistas que tem concedido a jornalistas e pesquisadores, ter uma grande dívida com a cultura e, dentro dela, com a literatura de vários países, uma vez que sua produção artística deve muito à bagagem cultural adquirida na leitura de obras de vários escritores de diversos países. Dentre eles, podem-se destacar Cervantes, Calderón de La Barca, Lope de Vega, Dostoiévski, Federico García Lorca entre muitos outros. Já é largamente conhecida, e aqui neste trabalho essa questão já foi bastante discutida, que o autor do *Romance d’A Pedra do Reino* é um protetor vigoroso da criação de uma arte calcada nas raízes populares, com o objetivo de evitar uma descaracterização da cultura brasileira. Vale destacar o projeto de Suassuna, que é lutar pela cultura de sua região de origem, e o projeto de alguns escritores, que em determinada fase histórica, defenderam com “vigor polêmico” o escritor voltado para a região de onde proveio (BOSI, 1997, p. 448).

Um dos autores dessa geração, já apresentado neste trabalho, é o também paraibano José Lins do Rego, grande defensor do escritor que procura, em sua obra, escrever a história de sua própria terra, não implicando essa escolha uma redução a particularismos.

Cabe abrir aqui um parêntese para apresentar um ponto importante abordado na conversa entre o professor Nildo Ouriques, da Universidade Federal de Santa Catarina, já

aludida neste trabalho, e o escritor Ariano Suassuna. O professor da UFSC pergunta ao escritor como ele convive com a visão hegemônica do eixo Rio-São Paulo que, segundo ele, considera toda e qualquer expressão artística, que não nasça ali, como regionalista ou folclórica, num sentido pejorativo. Visão essa, segundo o professor, “paulistocêntrica”, que trata, por exemplo, a literatura de José Lins do Rego como regionalista, num sentido reduzido.

Em resposta ao questionamento, Suassuna afirma que o sertão, o amplíssimo sertão, na sua concepção, é a base real de nossa nacionalidade. E prossegue dizendo que não dá importância a tal crítica, pois tem convicção que um personagem de José Lins do Rego, como o capitão Vitorino Papa-Rabo, por exemplo, é um personagem universal, aliás, na sua concepção, quixotesco³⁶

Os escritores que fizeram parte do romance de 30 integraram um “sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje” (CAMARGO, 2001, p. 20). De acordo com Luís Bueno de Camargo,

esta vertente colaborou grandemente para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro. A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala (CAMARGO, 2001, p. 20).

Continuando a expor o pensamento do pesquisador, juntamente com os “proletários”, no romance de 30, outros personagens marginalizados

entraram pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso (CAMARGO, 2001, p. 20- 21).

Luís Bueno de Camargo destaca a importância desse tipo de abertura que apresenta ao intelectual originado da classe média ou até mesmo de uma elite decaída o problema de lidar com o outro. Afirma também que tal problema foi vivenciado em profundidade, bem ou mal resolvido de várias formas diferentes, pelos autores da época. E faz uma importante colocação:

³⁶ Entrevista concedida ao professor da UFSC, Nildo Ouriques, em agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-gMgtRLYk5k>>. Acesso em: jun 2014.

É preciso dizer, logo de saída, neste sentido, que a experiência hoje bastante desprezada de José Lins do Rego é uma das vias que possibilita o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa em nosso ambiente literário. Uma leitura atenta de *Menino de Engenho* pode detectar que o modelo de narrador de Carlos de Melo, um assumido alter-ego do autor, é, por um lado, o próprio avô mas, de outro, uma contadora de histórias analfabeta, a velha Totonha. É claro que essa aproximação tem um lado muito problemático, soando como concessão de um universo culto a um universo popular, numa identificação artificial, de resto corroborada pela atitude de complacência e falsa valorização de Carlos de Melo diante dos moleques que viviam no engenho de seu avô. Mas o importante é que José Lins enfrentou o problema e, independentemente de certa artificialidade da sua proposta de solução, ajudou a criar uma espécie de língua geral do romance brasileiro que, de uma forma ou de outra, tem força até hoje (CAMARGO, 2001, p. 21).

As palavras do pesquisador reforçam a ideia da importância do pioneirismo de tais escritores que abriram caminho para a revelação dos grandes nomes da ficção brasileira do século XX, que não são “demiurgos de si mesmos”, e tampouco “desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária” (CAMARGO, 2001, p. 14).

Retornando ao comentário sobre o projeto estético de Ariano Suassuna e de José Lins do Rego, na autobiografia, *Meus Verdes Anos*, último livro publicado em vida, pelo autor de *Menino de Engenho*, o escritor destaca que na infância, na fazenda onde viveu seus primeiros anos, não havia livros: “Das estantes fizeram aparadores para pratos. Não existiam livros no Corredor” (REGO, 1956, p. 125). Para os leitores da obra, este fato poderia ser um indício, no mínimo curioso, de que os livros que porventura existissem no ambiente familiar, certamente, seriam obras pertencentes ao arquivo cultural europeu. Como seu objetivo como escritor, claramente apresentado em seu livro de memórias, era registrar e recriar a história de seu povo, a partir dos dados culturais extraídos da observação e da convivência com os que faziam parte desse ambiente, tal acervo pouco serviria ao propósito de sua formação.

Para José Lins do Rego, a escrita dessa história não deveria se espelhar no modelo europeu, mas apenas nas raízes locais. Dessa forma, ler e reescrever o livro europeu não fazia parte do seu projeto ficcional.

Assim declara o escritor de onde vêm as fontes de sua arte criativa:

Os cegos cantadores, amados e ouvidos pelo povo, porque tinham o que dizer, tinham o que contar. Dizia-lhes então: quando imagino meus romances tomo sempre como modo de orientação dizer as coisas como elas surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas.

Por conseguinte, o romance brasileiro não terá em absoluto que vir procurar os Charles Morgan ou os Joyce para ter existência real. Os cegos da feira lhe servirão muito mais como a Rabelais serviram os menestres vagabundos da França (REGO apud BOSI, 1997, p. 449).

No prefácio à obra de José Lins do Rego, *Fogo Morto*, Otto Maria Carpeaux afirma que o escritor “é mais um homem da terra do que dos livros” por sua inclinação para as coisas mais simples: “É homem da comida boa e farta, das meninas bonitas, do futebol, e do povo”, e é, para o ensaísta, “o maior escritor do Brasil”:

José Lins do Rêgo é uma das maiores vocações literárias que conheci. Não pode viver sem escrever. Tudo se lhe transforma em palavras, linhas, artigos, ensaios. [...] Tem o dom imenso em transformar tudo em literatura. Transformou-se a si próprio em personagem sua (CARPEAUX in REGO, 1971, p. xxii-xxiii).

Ainda na referida introdução a *Fogo Morto*, o ensaísta relata conversa com o crítico literário Álvaro Lins sobre “as pretendidas influências estrangeiras na obra do paraibano”. Falaram sobre Thomas Hardy³⁷ e David Herbert Lawrence³⁸ e chegaram à conclusão que “José Lins do Rêgo é ele mesmo. É paraibano. É brasileiro, brasileiríssimo”. É um autor completamente identificado “com aquele mundo primitivo que hoje se perde, dolorosamente. É um homem do povo” (CARPEAUX in REGO, 1971, p. xxv-xxvi).

Ao afirmar que José Lins do Rego é um homem do povo, pode-se levantar uma questão várias vezes abordada por Suassuna a respeito do que é popular.

O autor d’*A Pedra do Reino* explica que sua literatura não é popular por um motivo muito simples, já referido neste trabalho: ele não é um homem do povo. Para se fazer literatura popular o sujeito tem de pertencer ao povo, tem de ser, ao menos, oriundo dele. E este não é o caso de Suassuna e tampouco de José Lins do Rego.

Carpeaux ressalta que a literatura produzida por este autor “parece destinar-se à literatura popular. Mas não é assim”. O escritor paraibano é “autor dos homens cultos” e dos “literatos, que o amam todos, como a um irmão” (CARPEAUX in REGO, 1971, p. xxvi).

Prossegue em sua análise informando que há um “mal-entendido” em torno do conceito do que é “literatura popular”:

Os romances que tratam dos pobres, dos míseros, dos humildes, do povo, são a literatura dos ricos, dos cultos, dos literatos. O próprio povo não gosta da “literatura popular”: prefere a outra que lhe parece “literatura culta” e que lhe conta histórias de banqueiros-ladrões e datilógrafas-princesas; prefere o Carlos Magno e os heróis do cinema (CARPEAUX in REGO, 1971, p. xxvi).

³⁷ (1840-1928). Romancista e poeta inglês. Disponível em: < <http://www.poetryfoundation.org/bio/thomas-hardy> >. Acesso em: maio 2014.

³⁸ (1885-1930). Controverso e prolífico escritor inglês. Disponível em: < <http://www.poetryfoundation.org/bio/d-h-lawrence> >. Acesso em: maio 2014.

E continua seu raciocínio afirmando que

a verdadeira “literatura popular” é grande literatura; é diferente, é “popular” apenas pelo estilo diferente, estilo de tempos passados, arcaico, não escrito mas oral. Parece mal escrito, porque não é escrito, mas ouvido e falado. Os contadores profissionais de história falam, contam assim. É uma espécie arcaica de literatura à qual o verdadeiro “conto” pertence, isto é, a recitação de uma história que se passou ou que se teria passado (CARPEAUX in REGO, 1971, p. xxvi).

Carpeaux reconhece o grande valor literário de José Lins do Rego que sempre foi grande contador profissional de histórias: “o seu assunto e o seu estilo correspondem-se plenamente”. É por esse motivo, para o ensaísta, que o escritor consegue contar a decadência do patriarcalismo no Nordeste com suas “inúmeras tragédias e misérias humanas” aliadas a uns raros rasgos de graça e de humor.

Carpeaux finaliza seu estudo afirmando que o autor de *Menino do Engenho* é o último dos contadores profissionais de histórias, já que sua obra é mais do que um documento sociológico, porque tem algo de vivo: “seu criador lhe deu seu sangue, encheu-a dos seus gracejos e tristezas, risos e lágrimas, conversas, doenças, barulhos, disparates, e da sua sabedoria literária” (CARPEAUX in REGO, 1971, p. xxvii).

Suassuna, com seu narrador Quaderna, parece querer resgatar esse contador profissional de histórias, uma vez que se podem reconhecer no personagem muitas das características destacadas por Carpeaux com relação a José Lins Rego, que ele considerou o grande contador de histórias.

Retomando a questão da presença estrangeira na obra do autor de *Meus verdes anos* não ser um traço marcante nela, isto pode ser explicado pela preocupação do escritor em buscar basicamente nas raízes populares os ingredientes mais importantes para se produzir uma literatura própria.

O projeto de José Lins do Rego, cuja fonte de inspiração está nas lendas, nas histórias populares, nas crendices, ou seja, nos elementos da cultura popular local, extraídos do próprio povo, dos repentes, das modas de viola e das festas que revivem as tradições, apresenta também uma preocupação com a formação da consciência do atraso brasileiro, temática desenvolvida pelos romancistas da geração de 30.

No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso (CAMARGO, 2001, p. 90).

Vale lembrar que Suassuna, quando afirma que sua literatura é oriunda do Romanceiro Popular Nordestino e do Romanceiro Ibérico, reforça a ideia de que tais matrizes culturais estão na gênese da nossa própria cultura e que, por isso, não devem ser abandonadas, ao se escrever ou teorizar sobre a cultura nacional. As raízes culturais da obra de Suassuna não estão apenas nas matrizes populares da cultura brasileira e da ibérica, mas também nos autores estrangeiros de quem é leitor, como já foi abordado neste trabalho. Sendo assim, fica claro porque seu olhar sobre a cultura brasileira é incomum. A obra de Suassuna apresenta uma visão de mundo que pode ser transposta para qualquer lugar. As questões tratadas em seus livros se pretendem universais, já que transcendem os limites geográficos. No *Romance d'A Pedra do Reino*, por exemplo, e em qualquer outra obra que escreva ou escreveu, o autor trata de questões ambientadas no sertão, e que são genuinamente humanas, podendo, por isso, acontecer em qualquer lugar e em qualquer tempo, como já foi tratado aqui neste trabalho.

Suassuna não só reconhece as raízes ibéricas de nossa cultura e de outras culturas que para cá foram transplantadas ao longo de nossa história, como se vale delas, já recriadas no Romanceiro Popular do Nordeste, para a construção de sua obra. Destaca a importância da herança da cultura mediterrânea e ibérica na língua e nos costumes portugueses, dos elementos que foram legados pela “cultura negra” e “vermelha” e, posteriormente, das influências trazidas pelos novos elementos culturais europeus que aqui chegaram (SUASSUNA, 2010, p. 250).

A atitude de Ariano Suassuna frente as matrizes da cultura brasileira difere do projeto de Garrett com o Romanceiro português. Na introdução à obra, o escritor luso ressalta a importância de se valorizar as produções genuinamente portuguesas: “Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar a nossa natureza, e deixemos em paz ‘Gregos, romãos e toda a outra gente’” (GARRETT, 1966, p. 681).

Garrett segue questionando se para isso será necessário negar a influência de escritores clássicos e estrangeiros como Goethe, Horácio, Schiller, Petrarca, Shakespeare, Racine, Byron, Virgílio, Walter Scott e Delille, por exemplo. E assevera que o realmente necessário é

[...] estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas: lê-las no mau latim moçárabe, meio suevo ou meio godo dos documentos obsoletos, no mau português dos forais, das leis antigas e no castelhano do mesmo tempo – [...]” (GARRETT, 1966, p. 682).

Sua proposta é valorizar as raízes nacionais e verdadeiramente estudá-las: “O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo

e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros” (GARRETT, 1966, p. 682).

Acredita que fazendo tudo isso, “a poesia nacional há-de ressuscitar verdadeira e legítima, despido, no contacto clássico, o sudário da barbaridade, em que foi amortalhada quando morreu, e com que se vestia quando era viva” (GARRETT, 1966, p. 682).

E explica as razões por que se deve resgatar a verdadeira poesia nacional: “Reunir e restaurar, com esse intuito, as canções populares, xácaras, romances ou rimances, solaus, ou como que lhe queiram chamar, é um dos primeiros trabalhos, que precisamos. E o que eu fiz – é o que eu quis fazer, ao menos” (GARRETT, 1966, p. 682).

Garrett, o primeiro descobridor das riquezas populares de sua terra, apontou na sua pesquisa “três ou quatro referências a romances castelhanos”. O teor de seu trabalho não explorava impressões antigas; no entanto, ainda assim, não pôde deixar de reconhecer “a evidente derivação de alguns cantares tradicionais, como os *Roncevales* e *Gaifeiros*”. Ficou, no entanto, em dúvida, sobre a precedência castelhana ou não de vários cantares, principalmente quando a versão portuguesa, por ele apurada, parecia-lhe superior à castelhana (VASCONCELOS, 1980, p. 16). As de que se ignoravam a correspondência castelhana, atribuía-se-lhes a rotulação: “indígenas, inteiramente portuguesas e absolutamente populares”:

Ilusão patriótica que não é estranhável num poeta romântico da primeira metade do século XIX, que foi o primeiro descobridor dessas riquezas populares, quando o enorme fundo tradicional, desencantado agora no reino vizinho e suas antigas colônias e dependências, estava longe de ser revelado (VASCONCELOS, 1980, p. 16).

O nacionalismo de Garrett estendeu-se a Teófilo Braga, que “estudou o folclore português e a literatura pátria de modo incomparavelmente mais complexo”. O estudioso reparou, gradualmente, referências a romances castelhanos no material que cuidadosamente analisou.

E se a princípio, em rectificação consciente e conscienciosa das teses de Garrett, pôs às vezes em realce a origem castelhana deste e daqueloutro romance, de modo que sugerisse ao leitor a conclusão geral, agora na 3ª edição, reescrita, da *História da Poesia Popular Portuguesa*, creio que de propósito nem sequer a enuncia claramente, por se haver tornado muito mais *nacionalista* que o predecessor (VASCONCELOS, 1980, p. 17).

Todo esse esforço decorre da dificuldade em reconhecer a unidade da civilização portuguesa e espanhola e, particularmente, a gênese dos romances castelhanos.

Em introdução a “Nau Catrineta”, uma das várias xácaras compiladas no Romanceiro, Garrett lamenta o apagamento do “livro popular” das inúmeras rapsódias marítimas, a despeito de serem os portugueses “um povo que viveu mais do mar do que da terra” (GARRETT, 1966, p. 959). Aponta os monges copistas como sendo os possíveis responsáveis por tão triste fato e informa que não se pode responder a esse questionamento com precisão. O que se pode afirmar é que

[...] são certas as razões gerais e sabidas do orgulho monacal, e falso gosto dos nossos literatos de universidade e de corte. Se tirarmos Gil Vicente e Bernadim Ribeiro, o mesmo ou pior diremos dos poetas, que todos ou quase todos venderam sua alma aos clássicos latinos, aos italianos da Renascença, e desprezaram, por vulgares, as primitivas formas de seus cantores naturais (GARRETT, 1966, p. 960).

No *Romance d’A Pedra do Reino*, Quaderna recita justamente o trecho compilado por Garrett no Romanceiro, informando que “aqui no Sertão, no *Fandango*, quando vai representar o *Auto das Cheganças, a Marujada*” (SUASSUNA, 2006, p. 220), canta-se tal história.

*Ouçam, meus Senhores todos,
Uma história de espantar!
Lá vem a Nau Catarineta
que tem muito o que contar.
Há mais de um ano e um dia
que vagavam pelo Mar:
já não tinham o que comer,
já não tinham o que manjar!
Deitam sortes à ventura
quem se havia de matar:
logo foi cair a sorte no
Capitão-General!
[...] (SUASSUNA, 2006, p. 220).*

A seguir, destacam-se os primeiros versos da xícara apresentada no Romanceiro português:

*Lá vem a Nau Catrineta
Que tem muito o que contar!
Ouvide agora, senhores,
Uma história de pasmar.*

*Passava mais de ano e dia
Que iam na volta do mar,
Já não tinham o que comer,
Já não tinham que manjar
[...]
Deitam sortes à ventura
Qual se havia de matar;
Logo foi cair a sorte
No capitão-general.*

[...] (in: GARRETT, 1966, p. 963).

Como lembra Suassuna,

os folhetos e romances dos Cantadores têm a dupla vantagem de, ao mesmo tempo, nos religarem à tradição mediterrânea – pois muitos dos temas vieram de lá – e nos apontarem um caminho de renovação e atualização perenes, um caminho pelo qual podemos evitar os problemas de uma Arte imobilizada, fechada, de uma Arte exausta e cerebralizada, hoje colocada num beco saída, como acontece, sem dúvida, com a Arte e a Literatura contemporâneas “de vanguarda” da Europa (SUASSUNA, 2010, p. 251).

Fica patente a importância do resgate da cultura genuína de um povo, “como um material bruto que teremos de recriar na medida da força criadora de cada um de nós, dando-lhe um sentido mais amplo e mais capaz de universalização” (SUASSUNA, 2010, p. 250-251).

Ficam então as palavras de Almeida Garrett, reforçando a importância de se preservar as raízes culturais de um país: “Tenho, outra vez o digo, tenho a consciência de fazer um grande serviço ao meu país, e de contribuir com um contingente não desprezível para a ilustração da história das línguas e das literaturas da Europa” (GARRETT, 1966, p. 694).

3 ELEMENTOS MEDIEVAIS NA OBRA DE SUASSUNA

Toda a Literatura e todas as literaturas têm um começo oral, mítico, rapsódico, carregado de sentidos ocultos, símbolos, signos e insígnias, um começo de extremos marcantes e cortes rasgados, em que tudo aparece com nitidez, onde o sangue é sangue e o riso é riso, com o épico, a sátira, a moralidade, o trágico, o cômico, tudo bem definido e claro. Assim foi o começo da literatura mediterrânea – seja na vertente grega, seja na vertente árabe, norte-africana – assim foi o começo da literatura medieval ibérica, assim é a literatura dos povos chamados “primitivos”, assim é a nossa literatura popular nordestina.

Ariano Suassuna

Ainda que a Idade Média, no sentido cronológico, não tenha existido no Brasil, não se pode negar que o nosso país é indiretamente produto dela. Quando os portugueses aqui chegaram, no fim do século XV, os valores, os costumes e a cultura dominantes em seu país de origem ainda obedeciam ao padrão medieval. Fomos concebidos na Idade Moderna, contudo nossos colonizadores foram criados e educados nos valores medievais.

A educação em Portugal àquela altura, por exemplo, ainda estava sob a responsabilidade dos institutos religiosos, que ainda conservavam os métodos de ensino e os valores do medievo.

De acordo com o estudioso mexicano, Luis Weckmann, “los peninsulares de principio del siglo XVI, en particular los exploradores, los conquistadores y los misioneros, aparecen como ‘medievales’ en cualquier perspectiva en que se encuentren”³⁹ (WECKMANN, 1993, p. 20).

Faz-se necessário lembrar que, por outro lado, por possuir uma mentalidade ainda fincada na Idade Média, “a velha cultura clerical já não consegue satisfazer as novas necessidades e aspirações culturais” (SARAIVA e LOPES, s/d, p. 160) dos grupos sociais mais ativos em Portugal, com os horizontes mentais mais ampliados pelo desenvolvimento advindo do comércio e das atividades industriais na época do Renascimento.

Com a invenção da imprensa, em atenção ao crescente aumento do público leitor, para o qual a reprodução manuscrita já se apresentava insuficiente, houve uma divulgação maior das descobertas de novas civilizações. A par disso, consequentemente, ocorreu aperfeiçoamento e invenção de novas técnicas de artilharia e de processos de exploração de riquezas nas terras recém-descobertas. Tudo isso gerou um forte sentimento otimista em

³⁹ Traduzindo: “os povos peninsulares no começo do século XVI, em particular os exploradores, os conquistadores e os missionários, surgem como ‘medievais’ em qualquer perspectiva em que se encontrem”.

relação ao futuro, nas camadas intelectuais dirigentes, o que despertou o desejo de expansão cultural e de pensamento.

Nessa época, era na corte portuguesa que se concentrava o foco da cultura literária, mantendo-se fora dele a Universidade e certas ordens religiosas. De acordo com Antonio Saraiva e Oscar Lopes, da época, “raros e descontínuos vestígios se encontram de uma literatura de raiz burguesa ou de algum modo popular” (SARAIVA e LOPES, s/d, p. 165). A corte era o local onde se praticava a cultura literária que deixou maior número de documentos de sua existência.

Foi nos reinados de D. Manuel I e de D. João III que houve uma forte tendência para a difusão da cultura literária há pouco mencionada. D. Manuel foi o primeiro monarca a conceder bolsas de estudos humanistas no estrangeiro, numa época em que a educação, em Portugal, ainda estava a cargo das instituições religiosas; e D. João III, em 1527, concedeu cinquenta bolsas de estudo “no célebre colégio universitário parisiense de Santa Bárbara”, que foi por longos anos dirigido por portugueses, logrando muitos desses estudantes o *status* de celebridades europeias. De acordo com Antonio Saraiva e Oscar Lopes, naquela época, “são numerosos os letrados portugueses relacionados como os principais humanistas europeus”, tais como André de Resende, precursor da Arqueologia, cuja aula inaugural na Universidade de Lisboa, em 1534, pode ser considerada como “o grito de guerra do Humanismo contra a Escolástica em Portugal” e Damião de Góis, historiador e grande crítico de sua época. Ambos eram amigos de Erasmo de Roterdã, o grande teólogo e humanista holandês (SARAIVA e LOPES, s/d, p. 166).

É apenas até a primeira metade do século XVI que o Humanismo exerce seu impulso criador e crítico em Portugal, atingindo o apogeu até pouco antes de 1550, com o Colégio Real das Artes⁴⁰ e o magistério dos humanistas a ele ligado (SARAIVA e LOPES, s/d, p. 167, 169). Alguns fatos desencadearam um retrocesso no avanço em Portugal dos valores humanistas, provocando uma crise geral no país. Os principais são o estabelecimento em Portugal da Inquisição, em 1536, e, em 1547, a publicação da primeira lista de livros proibidos, sucessivamente acrescentada em 1551, 1561, 1564, 1581, 1624. O grupo de professores trazido por André de Resende, em 1550, “é posto à margem por um processo movido por inimigos do Colégio” e em 1555 o mesmo “é entregue à Companhia de Jesus” (SARAIVA e LOPES, s/d, p. 169).

⁴⁰ Esta instituição foi criada por professores vindos do colégio da Guyenne, onde estudou Montaigne.

De acordo com Le Goff (1976), os setores econômicos e sociais de uma determinada sociedade evoluem muito mais rapidamente que as mentalidades. A despeito de terem sido os portugueses os iniciadores dos Descobrimentos marítimos, e por isso, terem exercido um grande papel no Renascimento, uma vez que aceleraram a “evolução para o capitalismo mercantil” (SARAIVA e LOPES, s/d, p. 167), ao lado de tantas mudanças sociais e econômicas, a mentalidade que grassava na época estava ainda fincada na Idade Média, permanecendo assim por muito tempo, já que se sabe que a “história das mentalidades” é a “história da lentidão na história” (LE GOFF, 1976, p. 72).

Com a morte de D. João III, em 1557, é o cardeal infante D. Henrique, Inquisidor-geral, a principal personagem do reino, partilhando a regência com a rainha viúva D. Catarina. O reino passa a ser uma teocracia, acentuada sob o reinado de D. Sebastião, criado por jesuítas, e praticante de uma castidade monástica (SARAIVA e LOPES, s/d, p. 169).

Luis Weckmann afirma o seguinte a respeito da chegada dos europeus à América: “*los primeros europeos que llegaron a América – los portugueses incluidos – contemplaron el Nuevo Mundo a través de antiparras medievales y llevaban en su equipaje todas las ideas y leyendas que el Medievo había propagado con efusión*”⁴¹ (WECKMANN, 1993, p. 24).

Ainda recorrendo ao pesquisador mexicano, uma prova de que os primeiros colonizadores apresentavam atitudes medievais quando aqui chegaram é justamente o fato de não se terem impactado com a natureza exuberante, ainda para eles desconhecida. A veneração à natureza era um traço marcante da mentalidade renascentista:

Entre las actitudes medievales que son típicas de los primeros marinos, viajeros, cronistas o misioneros en llegar al Brasil, que hayan sido portugueses, españoles, italianos, franceses, alemanes o ingleses, se cuenta la convicción de que la naturaleza es la obra y sierva de Dios y, consecuentemente, no se mostraron receptivos a las características propias de la escena americana, tan distinta de la europea (ningún europeo, por ejemplo, había jamás contemplado el trópico). En ninguno de ellos se encuentra traza alguna de la veneración a la naturaleza, característica del hombre renacentista [...]”⁴² (WECKMANN, 1993, 25).

O estudioso ressalta que as descrições dos primeiros visitantes do século XVI apresentam uma “eurovisión de la naturaleza americana, o sea una serie de actitudes

⁴¹ Traduzindo: “os primeiros europeus que chegaram à América – incluídos os portugueses – contemplaram o Novo Mundo através de lentes medievais e levavam em sua bagagem todas as ideias e lendas que o Medievo havia propagado com efusão”.

⁴² O trecho correspondente na tradução é: “entre as atitudes medievais que são típicas dos primeiros marinheiros, viajantes, cronistas ou missionários ao chegar ao Brasil, que fossem portugueses, espanhóis, italianos, franceses, alemães ou ingleses, apresentam a convicção de que a natureza é a obra e serva de Deus e, consequentemente, não se mostraram receptivos às características próprias do cenário americano, tão distinto do europeu (nenhum europeu, por exemplo, jamais havia contemplado o trópico) Em nenhum deles se encontra traço algum de veneração à natureza, característica do homem renascentista.”

meramente contemplativas”⁴³ (WECKMANN, 1993, p. 25). Neste grupo inclui também nosso primeiro cronista, Pero Vaz de Caminha, que, de acordo com Weckmann, “además de haber visto, al lado de Cabral, um ‘monstruo marino’, observa que el clima de la isla de Vera Cruz, descubierta apenas el dia anterior, es comparable com los ‘buenos aires’ de su terruño natal en la provincia portuguesa de Entre-Duero-y-Miño”⁴⁴ (WECKMANN, 1993, p. 25-26).

Não se restringem à observação da natureza as atitudes dos viajantes de comparar o que viam ao já conhecido. Até mesmo hábitos dos nativos e a organização sociopolítica que observavam eram sempre comparados ao que conheciam na Europa. Um fato curioso destacado pelo pesquisador mexicano é a descrição feita por um padre acerca de um ritual indígena:

[...] el padre Monteiro, en su *Relação da Provincia do Brasil* de 1610, describe cuidadosamente y en detalle la ceremonia de ‘armar caballeros’ entre los indios com la ayuda de espadas de madera pero con la ausencia de los imprescindibles compañeros de todo caballero: los caballos⁴⁵ (WECKMANN, 1993, p. 26-27).

A partir das considerações apresentadas, entende-se por que se afirma que o Brasil recebeu, nos primeiros tempos de sua colonização, valores e costumes medievais, que estão claramente preservados na cultura brasileira, principalmente na nordestina.

Vale ressaltar que a nossa herança medieval provém não de uma Idade Média na sua ampla diversidade, mas de “uma certa Idade Média cavaleiresca, fantástica, ou antes, a que encontrava na Companhia de Jesus, cuja ação sobre o pensamento se estendeu até o século XVIII, a sua fisionomia mais acabada” (MOISÉS, 2003, p.1).

Esse legado medieval está fortemente ligado ao decisivo papel que a Companhia de Jesus exerceu na educação no Brasil, do início da colonização, estendendo-se por mais dois séculos. O período renascentista é o contexto histórico da chegada dos jesuítas no Brasil; no entanto, o que ficou de legado dessa instituição foram os valores e ideais do medievo. Isto se explica pelo fato de na Europa a Contrarreforma ter sido uma estratégia encontrada pela igreja para garantir o domínio da fé católica sobre o mundo ocidental, sendo Portugal, na época do Concílio de Trento, em 1564, o caso único entre os reinos da Europa ocidental que

⁴³ Traduzindo: “os primeiros visitantes apresentam uma eurovisão da natureza americana, ou seja, uma série de atitudes meramente contemplativas.”

⁴⁴ Traduzindo: Pero Vaz de Caminha, de acordo com Weckmann, “além de haver visto, ao lado de Cabral, um ‘monstro marinho’, observa que o clima da ilha de Vera Cruz, descoberta apenas no dia anterior, é comparável com os ‘bons ares’ de sua terra natal na província portuguesa do Entre-Douro e Minho.”

⁴⁵ Traduzindo: “o padre Monteiro, em sua *Relação da Provincia do Brasil*, de 1610, descreve cuidadosamente e em detalhe a cerimônia de ‘armar cavaleiros’ entre os índios, com a ajuda de espadas de madeira, porém com a ausência dos imprescindíveis companheiros de todo cavaleiro: os cavalos.”

promulgaram, sem restrições, as decisões tiradas nesse concílio. A Contrarreforma reafirmava o medievalismo como forma de assegurar que a crença no catolicismo não se perdesse. Os jesuítas, vindos para o Brasil, aderiram plenamente ao movimento de medievalização, temendo que o protestantismo ganhasse adeptos também entre os nativos que vieram catequizar (EDUCAÇÃO NO BRASIL, s/d, p. 35-36).

Em Portugal, o ensino filosófico era subordinado à Teologia, nas escolas comandadas pelos jesuítas, o que gerou severas críticas, uma vez que tal subordinação entravou o processo histórico que o Renascimento conduzia. (CARVALHO, 2011, p. 344). A educação jesuítica passou a reproduzir no Brasil o legado moral da Idade Média, mantendo o homem preso às imposições dogmáticas da tradição escolástica (EDUCAÇÃO NO BRASIL, s/d, p. 37-38).

Assim, fica claro por que os vestígios medievais permaneceram evidentes no Brasil, mesmo tempos depois da chegada dos primeiros colonizadores, principalmente no Nordeste, como já se colocou aqui, o primeiro centro econômico do país e a região onde se concentrou a maior parte da população, logo nos primeiros séculos da colonização. É o que atesta o trecho destacado a seguir:

Na América ibérica, [...] o outono da Idade Média ocorreu apenas no século XVII. Se essa cronologia pode em linhas gerais ser aceita no plano institucional, político e econômico, não o pode no social, cultural, religioso e psicológico. Diversos traços medievais continuaram presentes nos tempos seguintes, e alguns até hoje (FRANCO JR; VIEIRA; MONGELLI, 2008, p. 182-183).

A matéria cavaleiresca, na Europa, foi bastante reproduzida em livros, desde fins do século XV, até as primeiras décadas do XVII. Já no início da colonização do Brasil, em meados do XVI, havia várias oficinas, na Espanha, onde livros eram impressos e várias narrativas eram editadas também em folhetos de cordel.

El éxito de los libros de caballerías desde finales del siglo XV hasta los primeros decenios del siglo XVII no puede entenderse sin tener en cuenta la nueva tecnología de transmisión que triunfa en este momento: la imprenta, que de un arte (la época incunable) terminará por convertirse en una industria; una industria que gozará en la Península Ibérica de un cierto esplendor en la primera mitad del siglo XVI⁴⁶(MEGÍAS, 2012, p.314).

⁴⁶ Traduzindo: “O êxito dos livros de cavalaria desde o final do século XV até os primeiros decênios do século XVII não se pôde entender sem levar em conta a nova tecnologia de transmissão que triunfa neste momento: a imprensa, que de uma arte (na época ‘incunable’ – livros publicados no princípio da imprensa até o início do século XVI) terminará por converter-se em uma indústria; uma indústria que gozará na Península Ibérica de um certo esplendor na primeira metade do século XVI.”

Certamente, na bagagem dos primeiros colonizadores, tais publicações chegaram até o Brasil e aqui encontraram terreno fértil. É claro que, inicialmente, a população alfabetizada dos nativos e dos miscigenados da colônia era uma minoria. Sendo assim, a difusão da matéria cavaleiresca, provavelmente, deu-se muito mais através da propagação oral que pela leitura direta das publicações que porventura aqui chegassem.

De acordo com Ligia Vassallo, a cultura europeia chegou à América “oralmente e por escrito, embora só haja referências indiretas sobre as manifestações literárias dos primeiros séculos da colonização. Mas pode ser confirmada através da tradição que se manteve praticamente inalterada” (VASSALLO, 1993, p. 69).

Uma das novelas de cavalaria mais populares em Portugal foi *A Demanda do Santo Graal*. *A Demanda* portuguesa é originada do códice 2594 da Biblioteca Nacional de Viena, composta entre 1230 e 1240, possivelmente traduzida entre 1400 e 1438 de um original francês, hoje desaparecido (MONGELLI, 1992, p. 55). O Graal penetrou no imaginário popular como o vaso sagrado onde José de Arimateia colheu o sangue de Cristo após sua descida da cruz. Tal relíquia é capaz de oferecer vários benefícios, físicos e espirituais, àqueles que dele consigam usufruir, por meio de proações e de obstáculos vencidos (MONGELLI, 2010, p. 165).

No Romancero popular do Nordeste, não é muito comum encontrar episódios atualizados da *Demanda*; no entanto, há, por exemplo, “A História de D. Genebra”, texto inspirado na Rainha Guinevere, esposa do rei Artur, reescrita pelo cordelista João Martins de Ataíde (BATISTA, 1973, p. 400, 408). Caso diferente ocorre com as aventuras de Carlos Magno e os Doze Pares de França, que foram largamente recontadas por diversos cordelistas nordestinos (BATISTA, 1973, p. 397, 403, 404).

Segundo Luis Weckmann, o “espírito de la caballería” permeou os primeiros capítulos da conquista e colonização do Brasil, na medida em que foram vistos como uma espécie de épica, cujo objetivo era aumentar a honra e a glória do rei de Portugal. O estudioso informa também que os primeiros exploradores do litoral brasileiro eram de origem nobre, como o foram também os primeiros donatários das capitanias hereditárias. Até mesmo os exilados eram fidalgos cavaleiros ou, ao menos, fidalgos escudeiros. Os recém-chegados que pertenciam à alta nobreza, traziam consigo um séquito, incluindo entre outros dependentes, pajens e valetes, e tais nobres faziam questão de serem chamados por “Dom”, que no século XVI, equivalia a senhor.

Essa nova nobreza representada pelos ricos senhores de engenho, com sua herança medieval, recriaram, principalmente em Pernambuco e na Bahia, e em outras capitanias, a atmosfera da sociedade ibérica com seus exercícios cavaleirescos:

El manejo con destreza de los corceles, la familiaridad con armas y armaduras, lós ejercicios ecuestres (escaramuzas, juegos de cañas y de anillos, rejonear toros) fueron traídos de la vieja Europa medieval a la naciente colonia, al lado de cantares, danzas y otros divertimientos, y de la afición por leer novelas de caballería [...], tradiciones y costumbres que echaron profundas raíces, sobre todo – pero no exclusivamente – en el noroeste brasileño, en donde siguen siendo parte de la experiencia cotidiana ⁴⁷(WECKMANN, 1993, p. 116-117).

As novelas de cavalaria exerceram profunda influência na conduta dos conquistadores portugueses e espanhóis no início do século XVI:

Eugenio de Castro nos relata cómo los expedicionarios de 1531-1533, los hermanos Souza y sus compañeros, tomaron ánimo cuando encaraban los peligros del mar y a los salvajes que encontraban en las rocosas costas brasileñas, leyendo em voz alta trozos de poesia y de prosas épicas, incluyendo pasajes enteros del *Amadis de Gaula*, novela de caballerías que por entonces había alcanzado fama y popularidad⁴⁸ (WECKMANN, 1993, p. 123).

Não foi apenas o *Amadis*⁴⁹ a única novela do gênero que esteve ao alcance dos cavaleiros portugueses. Havia muitas outras que eram lidas também, incluindo o *Floramante*, de Jeronymo Lopes, o *Palmerim de Inglaterra*, de Moraes, e a *História de Lamentor e Bimnarder*, de Bernardim Ribeiro (WECKMANN, 1993, p. 123).

Weckmann acrescenta que foi necessário bastante tempo para que os colonizadores descreditassem das lendas medievais de lugares e seres fabulosos que povoavam os romances lidos. O gosto pelas novelas anacrônicas foi abalado a partir de Cervantes, com o D. Quixote, que apontou o ridículo dessa crença (WECKMANN, 1993, p. 123).

⁴⁷ Traduzindo: “o manejo com destreza dos corcéis, a familiaridade com armas e armaduras, os exercícios equestres (escaramuças, jogos de bambus e de argolas, jogos de ataque com ‘rejón’ para ferir touros) foram trazidos da velha Europa medieval à colônia nascente, ao lado de cantos, danças e outros divertimentos, e da inclinação pela leitura de novelas de cavalaria [...], tradições e costumes que deixaram raízes profundas, sobretudo – porém não exclusivamente – no Nordeste brasileiro, onde seguem sendo a experiência cotidiana.”

⁴⁸ Traduzindo: “Eugênio de Castro nos relata como expedicionários de 1531-1533, os irmãos Souza e seus companheiros, tomaram ânimo quando encaravam os perigos do mar e dos selvagens que encontravam nas rochosas costas brasileiras, lendo em voz alta fragmentos de poesia e de prosas épicas, incluindo passagens inteiras do *Amadis de Gaula*, novela de cavalaria que na época havia alcançado fama e popularidade.”

⁴⁹ De acordo com o estudioso mexicano, o *Amadis* foi muito lido no Brasil, no início da colonização, mais intensamente na região de Pernambuco. Alguns de seus personagens aparecem em muitas das narrativas desse período (WECKMANN, 1993, p. 123).

Antes de passar para a análise do romance propriamente dita, cabe aqui discorrer, em termos gerais, sobre a cavalaria medieval e as novelas de cavalaria, arcabouços para o estudo da obra de Suassuna.

3.1 A cavalaria medieval na literatura

As ordens de cavalaria surgiram na Idade Média como ordens militares com o intuito de proteger reis e nobres contra a investida de mouros e de bárbaros, defendendo suas terras de todo tipo de ataque e pilhagem. Com as Cruzadas, tais ordens cresceram em número e em importância. Para se tornar cavaleiro de uma determinada ordem, o indivíduo teria de jurar fidelidade e prometer proteção ao seu senhor.

Nos dias de hoje, ainda se apresenta uma imagem idealizada da cavalaria medieval, retratada como um grupo de homens de elevada conduta moral e ética, sendo sempre fiel ao seu senhor ou rei. Tal imagem, veiculada pelo cinema e por algumas obras literárias, faz parte do imaginário criado a partir de uma idealização de sociedades perfeitas e distantes, como uma “Idade de Ouro” perdida (ARIAS, 2010, p. 11).

A cavalaria surgiu, muito provavelmente, na França e na Inglaterra. Durante os séculos XII-XIII, época em que apareceu a literatura que valorizava a cavalaria, a realidade mostrava o grupo de cavaleiros passando por diversas dificuldades decorrentes de problemas econômico-sociais, que enfrentava a Europa ocidental, e também a França, pela primazia da monarquia capetíngia, que suplantava a aristocracia laica (ARIAS, 2010, p. 11).

Desse modo, os cavaleiros – antes grupo privilegiado da sociedade feudal – por volta de 1200, passavam por uma profunda crise, que os obrigava a buscar recursos de sobrevivência, abandonando os antigos preceitos. A rapinagem passou a ser o meio de subsistência desses grupos, que saqueavam e pilhavam durante as expedições movidas pelos príncipes territoriais. O produto dos saques era distribuído quase que totalmente entre seus homens, ação que fortalecia os laços de união entre senhores e vassalos, como forma de recompensá-los pelos serviços prestados.

A literatura, principalmente as canções de gesta⁵⁰, dentro desse contexto, ainda que não tivesse o compromisso com a verdade dos fatos, nas histórias inspiradas nos episódios bélicos ocorridos na época, registrou a violência, os sucessivos assassinatos e as vinganças

⁵⁰ As canções de gesta eram “poemas épicos medievais franceses, escritos desde a segunda metade do século XI até o século XIII, cuja ação transcorria especialmente no tempo de Carlos Magno (séc. VIII)” (MOISÉS, 2004, p. 64).

praticadas pela cavalaria a serviço dos interesses de seus senhores, que resultaram na devastação do reino franco. Tais fatos eram lamentados pelos poetas criadores dessas canções.

De acordo com Hearnshaw, professor de História Medieval da Universidade de Londres, o cavaleiro do primeiro período normando era um “personagem puramente feudal”. Com o compromisso de prestar serviço militar a seu senhor, possuía uma parcela da terra e muitas obrigações, dentre elas, segui-lo no campo, por cerca de quarenta dias durante o ano, além de custear seus próprios gastos. Era obrigado a frequentar a corte, pagar certas custas e ajudas. No entanto, ainda citando o especialista, a figura do cavaleiro, naquela época, era sinônimo de “tirano insuportável”.

Não era indivíduo simpático. Ninguém gostava dele. Realmente, é difícil saber por quem era ele mais detestado – se pelo rei e pelos funcionários do Estado nascente, pelo Papa e pelo clero da Igreja católica dominante, ou pela comunidade do Terceiro Estado, cidadãos, burgueses e camponeses. O rei achava-o de um aborrecimento intolerável: na guerra, era inútil e não dava proveito; na paz, turbulento e rebelde, obstáculo insuperável à tranquilidade e ao bom governo. A Igreja sofria imenso às suas mãos: era cúvido e agressivo, constantemente pronto a roubar bispados e mosteiros, desafiando a disciplina eclesiástica e muito dado a apoderar-se do domínio do poder espiritual, fazendo tomar ordens os seus apaniguados. Para o povo constituía objecto de terror infundo; era um simples bandoleiro, que nenhuma consideração de misericórdia ou honra coibia (HEARNSHAW, in PRESTAGE, s/d, p. 14-15).

O cavaleiro descrito no trecho destacado era o cavaleiro feudal que nas crônicas da época era protagonista de atos horripilantes. Tais cavaleiros sanguinários e coléricos, tão comuns nos sombrios séculos IX e X, tornaram-se anacrônicos numa época em que os Sarracenos, os Magiares e os Eslavos já não ofereciam mais perigo, pois já haviam sido expulsos, obrigados a ocupar outros territórios, ou convertidos ao Cristianismo. Era necessário, então, trazer os cavaleiros feudais à civilização, a fim de garantir a tranquilidade ao governo central. Para salvar a cristandade da devastação e da degradação interna, a solução encontrada foram as Cruzadas.

Foi no Concílio de Clermont, em 1095, que ocorreu o apogeu da fusão da guerra e da religião. Enquanto se pregava a primeira Cruzada⁵¹ – surgida da premência de a

⁵¹ Segundo Hearnshaw, em 1071, os Turcos Seldjúcidas derrotaram o imperador bizantino, na Armênia, e avançaram ocupando a Ásia Menor, ameaçando Constantinopla. Assim que derrubaram o antigo baluarte da Cristandade no Oriente, e o mundo ocidental viu-se ameaçado pela invasão infiel, os bizantinos, antes que Jerusalém caísse nas mãos dos Turcos Seldjúcidas, fizeram um apelo comovente, em 1073, ao papa Gregório VII, que reconheceu a necessidade de mandar auxílio aos Gregos ameaçados. No entanto, foi necessário em 1076 que Jerusalém caísse em mãos inimigas para que o catolicismo se impressionasse ou para que a imaginação do feudalismo despertasse. Ainda assim, foram necessárias “as grandes e continuadas lamentações dos peregrinos, a pregação apaixonada de Pedro o Eremita, novos apelos de Constantinopla e, finalmente, o apelo peremptório do papa Urbano II, antes de a cavalaria da Europa se obrigar a tomar a cruz e a lançar-se sobre a Ásia com o grito, até ali nunca ouvido, de ‘Deus o quer’” (HEARNSHAW, s/d, p. 19).

cristandade se armar para combater o inimigo islâmico que, desde o seu início, confessou-se a religião da espada (HEARNshaw in PRESTAGE, s/d, p.18) – uma doutrina foi ali firmada:

[...] toda a pessoa de nascimento, ao atingir os 12 anos de idade, devia jurar solenemente perante um bispo que “havia de defender até o fim os oprimidos, as viúvas e os órfãos, e que as mulheres de nobre nascimento deviam merecer-lhe cuidado especial” [...] (HEARNshaw, in PRESTAGE, s/d, p.19).

Nesse momento, nascia a cavalaria cristã, distinta da cavalaria feudal. A Igreja, sabiamente, encontrara ocupação para os bandidos, numa manobra para conter a violência e se resguardar dos desmandos a que vinha se submetendo há muito tempo e

iniciara eficazmente a sua gigantesca missão de converter os selvagens crueis e devassos dos castelos feudais, nos “perfeitos gentis-homens”, castos e piedosos, dos *Idílios do Rei*, que se impunham por dever e sentiam alegria em “andar pelo mundo a reparar os males humanos” (HEARNshaw in PRESTAGE, s/d, p.19).

Além da necessidade de defender a fé, o surgimento da cavalaria cristã, portanto, veio ao encontro de interesses das monarquias, juntamente com a igreja, que buscaram preservar o bem-estar do reino, garantindo aos súditos a sobrevivência através dos recursos obtidos por sua produção agrícola, artesanal e comercial. Dessa forma, a tolerância com a rapinagem e a violência praticada pelo grupo dos cavaleiros feudais para com os indefesos diminuiu, impulsionando-os a trazer a ordem a essa aristocracia rapinante.

Foi então que através da literatura buscou-se resgatar os valores morais perdidos, na prática cavaleiresca, remodelando as antigas canções de gesta, prosificando-as e cristianizando-as. Procurou-se introduzir nessas criações literárias o espírito da ascese e da renúncia no sentido de amoldar os cavaleiros aos valores cristãos. Assim, tratados foram escritos, como o *Livro da Ordem de Cavalaria*, do catalão Ramón Llull, que será comentado adiante.

Com relação à literatura assumidamente de ficção, vê-se que, à época do Trovadorismo, a par do nascimento da lírica trovadoresca, destaca-se também o aparecimento e cultivo das novelas de cavalaria, criações literárias surgidas na França e Inglaterra, durante a Idade Média, que chegaram a Portugal no século XIII, no reinado de Afonso III⁵². Tais

⁵² Afonso III (1248-1279) foi o 5º rei da Dinastia de Borgonha e pai do rei trovador D. Dinis. Recebeu o cognome de O bolonhês, por ter sido casado com a duquesa de Bolonha. Foi duque de Bolonha e viveu muito tempo na França, servindo ao rei Luís IX como dirigente militar. Sucedeu ao irmão, Sancho II, deposto do trono português por desentendimentos com a Igreja. Além de manter o reino organizado, fez reformas administrativas que não permitiam abusos dos nobres sobre os vilãos, fortalecendo cada vez mais o apoio que sempre recebeu dos populares (SARAIVA, 1993, p. 86-86).

composições, em linhas gerais, originaram-se da prosificação das canções de gesta (poesias de tema guerreiro).

A matéria cavaleiresca convencionalmente dividiu-se em três ciclos: bretão ou arturiano, carolíngio e clássico. O ciclo bretão tem como protagonistas o Rei Artur e seus cavaleiros; o carolíngio gira em torno da figura de Carlos Magno e dos doze pares de França; o clássico refere-se a novelas de temas greco-latinos. Na cultura portuguesa, mais fortemente o ciclo bretão deixou marcas vivas de sua passagem. Das inúmeras novelas que circularam na época, permaneceram apenas as seguintes: *História de Merlin*, *José de Arimateia*, *Demanda do Santo Graal* e *Amadis de Gaula*. Posteriormente, outras apareceriam inclusive derivadas desta última – o chamado ciclo dos Amadis, etc.

O ciclo novelesco com maior circulação em Portugal e que posteriormente foi trazido ao Brasil, como já foi aludido neste trabalho, foi o da *Demanda do Santo Graal*. De acordo com vários especialistas em Idade Média, a “Matéria de Bretanha”, conjunto de obras ficcionais que gira em torno da figura lendária do Rei Artur, é um dos assuntos mais difíceis da literatura medieval, não apenas pela grande variedade de manuscritos sobre o tema, espalhados pelas principais bibliotecas europeias, mas pelas inúmeras versões de uma mesma obra, modificadas ao gosto do copista encarregado de traduzi-la. Dessa forma, ao especialista cabe, pois, a difícil tarefa de delimitar, com segurança, prioridade de textos, datas e locais de origem de tais obras.

A novela primitiva, reconstituída pelo romanista belga Mauricio de Wilmotte, a partir dos romances de Chrétien de Troyes e de Wolfram Von Eschenbach, circulou na Europa e, por volta de 1200, os círculos clericais ortodoxos decidiram substituir Perceval, primitivo cavaleiro do Graal, por Galaaz, o mais místico e casto de todos. A novela passa então a divulgar valores cristãos praticados pelos mais virtuosos cavaleiros da corte arturiana.

Nessa ocasião, na região de Champagne, na França, houve uma vasta refundição da novela bretã, subordinada a um objetivo sistematicamente religioso. Dessa forma, a novela, carregada de simbolismo e ascese, perdeu muito do seu encanto humano.

Tal remodelação foi atribuída a Roberto de Boron, cavaleiro francês de Montbéliard, que procurou dar ordem e sentido ao acervo de lendas, acentuando-lhes o simbolismo religioso. Percebe-se que a versão da *Demanda* que se popularizou na Europa trazia como ideia central o mistério da eucaristia. “A Demanda é, em última análise, a sede infinita das almas à procura de Deus, do sumo bem” (LAPA, 1977, p. 258).

No século XIII, o filósofo catalão Ramón Llull escreveu o *Livro da Ordem de Cavalaria* (1279-1283), uma espécie de manual do bom cavaleiro. Esta obra é mais uma

tentativa de refrear a violência, controlar a agressividade da nobreza e reordenar a ordem feudal.

A obra dita as regras para a conduta do cavaleiro que deve ser forte, corajoso, praticante das virtudes cardeais e teologais. O livro, claramente didático, pretende resgatar os valores que motivaram o início da cavalaria, que surgiu com a finalidade de proteger seus senhores e de manter a ordem, obedecendo a uma ética. É o que se verifica no trecho destacado a seguir:

Quem quer entrar na ordem de cavalaria lhe convém meditar e pensar no nobre começo de cavalaria e convém que a nobreza de sua coragem e seus bons modos concordem e convenham ao começo da cavalaria, pois, se assim não o faz, contrário seria à ordem de cavalaria e a seus princípios. E por isso, não se convém que a ordem de cavalaria receba seus inimigos em suas honras, nem aqueles que são contrários a seus princípios (LLULL, 2000, p. 13-15).

Há, portanto, para tornar-se cavaleiro, certas exigências que devem ser rigorosamente cumpridas. Caso o postulante não cumpra tais determinações, o mesmo não será digno de pertencer à ordem dos cavaleiros. É o que se continua verificando no trecho a seguir:

Guarda, escudeiro, que farás se abraçares a ordem de cavalaria; porque se és cavaleiro, tu recebes a honra e a servidão que se convém aos amigos de cavalaria. Porque quanto mais nobres princípios tens, mais obrigado a ser bom e agradar a Deus e às gentes; e se és vil, tu serás o maior inimigo de cavalaria, e mais contrário a seus princípios e sua honra (LLULL, 2000, p. 17).

Aquele que pertence à ordem dos cavaleiros tem de ser o “senhor das gentes”. Não basta ser nobre, ter honradas armas e as bestas mais nobres se o cavaleiro não se impuser como tal diante de sua gente:

Tão alta e nobre é a ordem do cavaleiro que não bastou à ordem que o homem a fizesse das mais nobres pessoas; nem que o homem lhe doasse as bestas mais nobres nem lhe desse as mais honradas armas, antes conveio ao homem que se fizessem senhores das gentes aqueles homens que são da ordem da cavalaria [...] (LLULL, 2000, p. 17).

Uma das formas de defesa do grupo cavaleiresco foi o incentivo à criação de formas literárias que exaltassem o seu modo de vida. Nesses textos, os cavaleiros eram representados em comportamento muito semelhante aos nossos heróis modernos. Eram personagens que estavam acima do bem e do mal e que existiam para manter, a qualquer preço, a segurança e a ordem nos reinos aos quais serviam. A literatura criada a partir da

intenção de remodelar as feições da cavalaria foi responsável pela construção dessa imagem do cavaleiro. Canções de gesta e romances cortesões defendiam o ideal cavaleiresco e rebaixavam os membros de outros grupos que compunham a sociedade feudal. Nas palavras de Ademir Arias, “para a literatura aristocrática, os camponeses e os mercadores eram vistos conjuntamente como ‘vilãos’ e suas atividades econômicas eram encaradas como humilhantes” (ARIAS, 2010, p. 13). Ainda citando o estudioso,

Os cavaleiros eram ensinados a seguir um determinado comportamento e obedecer a um conjunto de regras éticas para se distinguirem dos demais grupos sociais. Com isto procuravam-se colocar como superiores a clérigos, burgueses e camponeses e a ver como nobre o modo de vida cavaleiresco e como infame toda a atividade econômica não conforme à sua ideologia (ARIAS, 2010, p. 17).

Na obra de Llull, fica clara a intenção de fixar a ideia de que o cavaleiro é um ser especial, escolhido dentre muitos por suas virtudes. É o que confirma o trecho seguinte:

No começo, como veio ao mundo menosprezo de justiça devido à língua de caridade, conveio que a justiça retornasse à sua honra pelo temor. E por isso, de todo o povo foram feitos milenaristas e de cada mil foi eleito e escolhido um homem, mais amável, mais sábio, mais leal e mais forte, e com mais nobre coragem, com mais ensinamentos e de bons modos que todos os outros (LLULL, 2000, p. 13).

No tratado de Ramón Llull⁵³, o autor catalão apresenta as virtudes que deveriam ser perseguidas pelos bons cavaleiros e as divide em duas categorias: as teologais – fé, esperança e caridade – e as cardeais – justiça, prudência, fortaleza e temperança.

Vale lembrar uma grande personalidade histórica de Portugal, D. Nun’Álvares Pereira⁵⁴, como destaca Maria do Amparo Maleval, “(re)encarnando o ideal de Cavalaria”⁵⁵. Há sobre o fidalgo português, figura importantíssima na Revolução de Avis, uma crônica (*Coronica do Condestabre*), obra anônima que, de acordo com a especialista em Idade Média, “constitui a primeira Vida de fidalgo na história da literatura portuguesa, [...] da mesma forma que a do Marechal⁵⁶ para a literatura francesa” (MALEVAL, 2012, p. 446).

A obra de Llull procura atenuar o ponto de vista já fixado na época que considerava o ofício da cavalaria superior a qualquer outro ofício, seja ele laboral, artesanal ou

⁵³ LLULL, 2000, p. 89.

⁵⁴ D. Nun’Álvares Pereira foi o principal suporte de D. João I, o Mestre de Avis, iniciador da 2ª Dinastia portuguesa, na Revolução de 1383-1385. O condestável era um grande estrategista, que livrou Portugal do domínio castelhano na ocasião da Revolução, e reunia em si as maiores virtudes de um grande cavaleiro: lealdade, honradez, generosidade e, além dessas, a religiosidade, a caridade, a castidade e a abstinência (MALEVAL, 2012, p. 446-447).

⁵⁵ MALEVAL, 2012, p. 443.

⁵⁶ Trata-se aqui da obra de Georges Duby, a ser referida neste trabalho: *Guilherme Marechal ou o Melhor Cavaleiro do Mundo*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

eclesiástico, e ainda afirmava a prática da não produção como uma das prerrogativas do bom cavaleiro. No trecho destacado a seguir, fica claro o objetivo de aproximar o ofício de cavaleiro ao de sacerdote:

Muitos são os ofícios que Deus tem dado neste mundo para ser servido pelos homens; mas todos os mais nobres, os mais honrados, os mais próximos dos ofícios que existem neste mundo são ofício de clérigo e ofício de cavaleiro; e por isso, a maior amizade que deveria existir neste mundo deveria ser entre clérigo e cavaleiro. Logo, assim como o clérigo não segue a ordem de clerezia quando é contra a ordem de cavalaria, assim, cavaleiro não mantém ordem de cavalaria quando é contrário e desobediente aos clérigos, que são obrigados a amar e a manter a ordem de cavalaria (LLULL, 2000, p. 25).

O trecho destacado apresenta, pois, uma espécie de pacto de boa convivência entre clérigos e cavaleiros, equiparados então em ordem de importância na sociedade medieval.

O grupo cavaleiresco sempre ocupou uma posição privilegiada na sociedade feudal. Sua riqueza advinha da pilhagem de bens e tesouros arrancados dos vencidos nas batalhas que travavam. Essa era uma prerrogativa dessa classe social, cuja única ação julgada adequada para a obtenção de recursos e bens era aquela ligada à guerra.

Todas essas ações eram aceitas como regra na sociedade feudal, porém, como já foi dito, em inícios do século XIII, a cavalaria passou por uma crise que colocou em questão os antigos privilégios desse grupo. A maioria dos seus membros viu seus recursos materiais diminuírem. Com o fortalecimento dos príncipes territoriais, que protegiam de perto seu território, vários cavaleiros foram obrigados a servir a tais príncipes, de forma mais estreita, o que os obrigava a guerrear apenas com os proprietários vizinhos, donos de porções de terra cada vez menores e, por conseguinte, com menos recursos a serem rapinados.

Nesse contexto, nem mesmo as igrejas e mosteiros escapavam à sanha dos rapinadores. Objetos de ouro e prata eram roubados pelos cavaleiros e, não raro, tais construções eram destruídas durante o saque. Em tal esquema social, os clérigos passaram a ser colocados como inferiores aos cavaleiros, enquanto mercadores e artesãos eram por eles desprezados. No entanto, no momento em que as monarquias “passaram a se interessar pelo bem-estar do reino no seu aspecto produtivo agrícola, artesanal e comercial” (ARIAS, 2010, p. 17), diminuiu fortemente a tolerância para com a violência e as rapinas, que atingiam seriamente camponeses, mercadores, artesãos, mulheres, crianças, velhos, monges, enfim, os indefesos.

3.2 A matéria cavaleiresca no romance de Suassuna

O *Romance d'A Pedra do Reino* apresenta claramente uma relação intertextual com as novelas de cavalaria medievais, principalmente com a *Demanda do Santo Graal*. O personagem-narrador do romance deseja escrever uma epopeia do povo sertanejo e, para isso, revela os recursos de que se valerá para a construção de seu texto, explicitando os elementos que nele serão utilizados.

Com relação às novelas de cavalaria, há alusões claras, como as referências, por exemplo, a um Donzel do Cavalo Branco, Sinésio, O Alumioso. O próprio *Livro V* da obra se chama “A Demanda do Sangral” – um Graal ligado à ideia de sangue pela substituição de Santo Graal por Sangral; a estrutura em episódios das novelas, que inclusive fixa na escrita a tradição oral nordestina dos cordéis e a dos romanceiros⁵⁷, também transmitidos oralmente durante a Idade Média. A busca do jovem Sinésio (personagem comparável ao cavaleiro Galaaz) pelo tesouro deixado por seu pai, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, o Rei Degolado do sertão do Cariri, remete-nos à busca dos cavaleiros da Távola Redonda ao Santo Graal.

No romance, Suassuna retoma da novela medieval, além dos elementos já referidos, outros aspectos, lembrados por Maria do Amparo Maleval (2008, p. 189-190), como a Besta Bruzacã (SUASSUNA, 2006, p. 402), animal monstruoso que ameaça os sertanejos, comparável à Besta Ladrador⁵⁸ da novela medieval. Outro aspecto lembrado pela pesquisadora refere-se ao misticismo que aproxima as duas obras, ambas apresentando a ação principal iniciada em “vésperas de pentecostes” (SUASSUNA, 2006, p. 358). É nesta data que aparecem, na *Demanda*, Galaaz, o cavaleiro predestinado a encontrar o Graal, e n’*A Pedra do Reino*, Sinésio, o Príncipe-do-Cavalo-Branco, aquele que virá salvar os pobres – como o D. Sebastião ressurgido (MALEVAL, 2008, p. 189-190) – que restaurará o reino de seu pai, o rei degolado, dando início à desaventurada “Demanda do Sangral”.

Com relação à estrutura do romance, em vez de cantos, há folhetos⁵⁹, o que remete a uma estrutura clássica – como os cantos de um poema épico, as partes são independentes, mas mantêm uma unidade entre si – adaptada à realidade cultural sertaneja. Neles surgem as

⁵⁷ Os romanceiros são compilações de romances que, como foi visto, são composições poéticas luso-espanholas de caráter épico e lírico, anônimas e transmitidas oralmente, no período medieval (MOISÉS, 2004, p. 406).

⁵⁸ A Besta Ladrador é um monstro híbrido que trazia atrás de si cães que ladravam. Era perseguido pelo cavaleiro pagão Palamades e considerado uma das três maravilhas de Logres (NUNES, 2005, p. 527).

⁵⁹ Suassuna, no posfácio ao livro *O Rei degolado ao Sol da Onça Caetana* (1977), afirma que a escolha em dividir os livros em folhetos, em vez de capítulos, foi uma homenagem aos folhetos do Romanceiro do Nordeste, sua principal fonte de inspiração (SUASSUNA, 1977, p. 128).

aventuras cavaleirescas – ou “cavalarianas”, como o narrador costuma nomear –, em que o ideal de cavaleiro medieval é reapresentado nos personagens. Todos exibem uma grandiosidade alegorizada e, ao mesmo tempo, compõem descrições e argumentações jocosas e grotescas. O narrador, inclusive, se diz consciente de que, ao contar a história, deve-se valorizar o que pode ser visto como elevado, provavelmente como fizeram os próprios autores medievais ou mesmo os clássicos, como se viu no segundo capítulo.

Como o *Romance d'A Pedra do Reino* é uma obra literária construída de acordo com os preceitos postulados pelo Movimento Armorial, alguns aspectos a respeito da aproximação do popular ao erudito podem ser observados como “procedimentos”⁶⁰ na construção textual.

Ao longo da narrativa, o narrador revela que procedimentos adotará para a elaboração do texto. Desenvolve, portanto, uma escrita metadiscursiva: o livro pode ser lido como a escrita da escrita do livro. Em mais de um momento há discussões a respeito, como se viu, do gênero a ser utilizado ou do real objetivo daquele texto. Sua escrita constrói-se num tempo presente, assumindo um tom memorialístico. Ele explicita que sua narrativa é um memorial, além de ser também um documento de defesa contra a acusação de assassinato que o levou à prisão.

Um exame cuidadoso da obra de Suassuna revela sua intenção em *A Pedra do Reino* de recuperar o folclore nordestino, tecendo mitos e lendas disseminados pelo sertão, à maneira de um rapsodo medieval (MOISÉS, 2003, p. 2). Dessa forma, fica claro que o escritor paraibano se utiliza de mitos e lendas comparáveis aos da tradição literária clássica e das novelas de cavalaria como uma maneira de mostrar como esse arcabouço cultural, além de estar presente em várias produções literárias nacionais, aparece fortemente em nossa cultura popular.

No excerto a seguir, destacado do romance em estudo, evidenciam-se referências claras à matéria cavaleiresca, principalmente aos elementos presentes em especial n'A *Demanda do Santo Graal*. Há também alusões a personagens românticos de José de Alencar, que em *O Guarani* e em muitas outras obras do escritor cearense seriam os representantes de uma possível Idade Média anacrônica, que aqui no Brasil se encontra nas mentalidades⁶¹.

– O que é importante eu quero que me digam é o seguinte: o nome é Peri, Perival ou Persival? Dom Antonio Mariz, o homem do livro que Quaderna me emprestou, é o mesmo Dom Antônio, Prior do Crato? Onde foi a Demanda do Sangral, feita por

⁶⁰ Tomamos aqui o conceito de arte como procedimento postulado por Chklovski, no seu texto “A arte como procedimento”, publicado em *Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, 1 ed.

⁶¹ Conceito desenvolvido por Jacques Le Goff em seu texto “As mentalidades”, in: LE GOFF & NORA, 1976, p. 68-83.

Dom Antonio Galarraz e Perival? Foi no Crato, perto do Juazeiro de Padre Cícero e terra do Prior do Crato, ou foi aqui no Cariri, na Espinhara, no Pajeú, no Seridó, entre o mar do Rio Grande do Norte e o sertão do Rio São Francisco?”

- “O que, Lino? Que confusão é essa?” – perguntou Samuel, espantado.

- “Confusão? Confusão, uma porra!” – disse Lino, escumando pela boca. – “O senhor doutor Samuel, conhece o *Romance da Demanda do Sangral*, que se canta na Espinhara, no sertão da Paraíba?”

- “Não!”

- “Pois escute! Escute, que, com essa, o senhor vai amarelar, vai ficar empenado e vendo como tudo isso é uma coisa só, porque esta, além de ser a história astrológica do Rapaz-do-Cavalo-Branco, é uma história da gota-serena, uma história mordida de cachorro, Dom Pedro Dinis, aí, que o diga!”

E Lino, aboticando os olhos, começou a recitar os seguintes versos, que já tinha cantado diversas vezes para mim: (SUASSUNA, 2006, p. 709).

No trecho destacado, evidenciam-se elementos da cultura literária romântica do Brasil, misturados aos da novela de cavalaria medieval, revelando como tais traços estão marcados no imaginário popular e, por conseguinte, de que maneira são por ele eternizados em sua produção cultural. É através de documentos literários e artísticos, de documentos do imaginário, segundo Le Goff, que a história das mentalidades se alimenta (LE GOFF, 1976, p. 16).

O cantador do romance recita os versos populares que retomam elementos da novela medieval:

*São cento e cinqüenta Homens
à procura do Sangral,
rubi vermelho do Sangue
na esmeralda do Grial!
De todos os Cavaleiros
que o puderam avistar,
tem um ruim, que é Dom Galvão,
sangue negro e luz do Mal.*

*Este monta um Corcel negro
que tem nome de Punhal
e deseja, como os outros
apossar-se do Sangral* (SUASSUNA, 2006, p. 709 – 710).

As estrofes apresentadas apontam elementos verificáveis n’*A Demanda*. Galvão é o cavaleiro que, ao partir em busca do cálice sagrado, contrariando as ordens do Rei Artur, trará a todos um grande mal.

*Todos viram esse Cálice
mas só um o reverá.
É nosso Prinspe sagrado:
Seu nome, quem saberá?
é Sinésio? É Galarraz?
Sebastião? Persival?* (SUASSUNA, 2006, p. 710).

Nessa estrofe, o cavaleiro Galaaz de *A Demanda* é apontado como um príncipe e associado à figura de Sinésio, personagem de *A Pedra do Reino* que voltou a Taperoá, depois de ter sido considerado morto, para vingar a morte de seu pai e reclamar a coroa que era sua por direito. Note-se a confusão com personagens como D. Sebastião, rei desaparecido de Portugal, e o cavaleiro Persival, também d' *A Demanda*.

Fica clara aí a intenção do autor do romance em ressaltar como elementos míticos fazem parte do imaginário nordestino e nele se misturam, sem a separação de tempo e espaço. De acordo com Le Goff, “a história das mentalidades deve distinguir-se da história das idéias [...]”; o que permanece não são as ideias puras de um pensador, por exemplo, ou costumes fielmente reproduzidos de um momento histórico, mas “nebulosas mentais, das quais ecos deformados de suas doutrinas, trechos empobrecidos, palavras malogradas sem contexto tiveram importância” (LE GOFF, 1976, p. 78).

No romance sertanejo destacado, as marcas da cultura trazida pelos europeus aparecem adaptadas ao local onde estão sendo refundidos.

*Por vinte anos um dia
na Caatinga ele errará,
montado em seu Poldro branco
que se chama Tremedal,
de Gibão, chapéu e esporas
- cabo de ouro em seu punhal!*

*São três vezes sete anos
pelo Sertão a vagar.
E um dia, junto a uma Pedra
- a Rocha do Escalará –
Dom Galvão ataca o Príncipe
e este o consegue matar.
O Prinspe vence e a vitória
nunca mais se esquecerá.
Porém o sangue do morto
nosso Prinspe embeberá.*

*Desde então, ferve em dois sangues:
Sol do bem e luz do Mal.
Desde então tem dois Cavalos
e os dois passa a cavalgar:
Monta em Tremedal de dia
E, de noite, no Punhal,
monta o branco sob o Sol
e o negro sob o Luar (SUASSUNA, 2006, p. 710 – 711).*

Nas estrofes acima, há um confronto entre o cavaleiro Galaaz e o cavaleiro Galvão, retratado como a encarnação do mal. Neste romance, Galaaz mata Galvão e se apodera do seu

cavalo, o que não acontece n'*A Demanda*. Na novela medieval, Galvão tenta prejudicar várias vezes Galaaz, que o fere quase mortalmente sem saber que era a ele que estava ferindo.

Utilizando as palavras de Mário Martins, “[...] como profetizou a donzela Laida na versão portuguesa, grande mal fez ele aos cavaleiros da Távola Redonda. Contudo, sobreviveu ao cavaleiro número um da *Demanda*, Galaaz” (MARTINS, 1977, np).

Quem, agora, gosta dele?

*Que mulher o quererá?
A Dama dos olhos verdes,
a cansada de sonhar!*

*Então, na Pedra da Sorte,
de tanto assim a escalar,
o sangue vermelho pôde
ao sangue negro limpar.
E, após o dia do Fogo
- Rosa, brasa, Sol-lunar –
junto à Laje da Aspersão,
entre o Sertão e o Mar,
clariando a escuridade
o Prinspe viu o Grial
chama rubra do Sertão
e chama verde do Mar,
sangue vermelho do Cálice,
taça de Jaspe lunar!*

[...]

*O certo é que se encantaram,
na Terra do Alumiar,
cavalos e Cavaleiros
que buscavam o Sangral,
e o Prinspe ardente do Sol,
e a Dama e garça do Mar!”*

(SUASSUNA, 2006, p. 711-712).

Ainda recorrendo ao estudo de Mário Martins, “isto é a *Demanda do Santo Graal*, pura, traduzida em sebastianismo sertanejo e com a tendência maniqueísta a aflorar, aqui e além, no livro de Suassuna” (MARTINS, 1977, np).

Nas estrofes do romance apresentado, o cavaleiro serve a uma dama, o que não se sucede com Galaaz, que se mantém casto e puro para ser digno de conquistar o Graal. Nesse caso, a versão nordestina retrata o cavaleiro Sinésio como qualquer outro cavaleiro d'*A Demanda* ou de outra novela de cavalaria.

No romance sertanejo em versos, evidencia-se, pois, a estratégia de Suassuna de colocar na boca de personagens ligados à cultura popular sertaneja elementos que pertencem à matriz europeia que aqui se fixou, transfigurados pelo colorido local. A imagem dos

cavaleiros, por exemplo, não é apresentada com sua indumentária medieval, mas com armaduras de couro, chapéus e esporas, vestimentas típicas dos justiceiros sertanejos; e o local onde é ambientada a aventura é o próprio sertão.

Ao construir a obra, Suassuna claramente se inspirou nas antigas canções de gesta e nos “romances” que as resumem e simplificam, além dos panegíricos, todos muito comuns na Idade Média. Tais tipos de narrativa tinham como objetivo cantar os feitos de um determinado herói e, geralmente, eram escritos ou encomendados por alguém que o venerava e que desejava eternizá-lo. A principal intenção de se fazer um poema que exaltasse os feitos de alguém era manter o falecido presente através de palavras.

O narrador-personagem do romance de Suassuna, numa tentativa extemporânea de glorificar seu passado, com vistas a fixar sua ascendência e sua descendência como as da verdadeira família real brasileira, pretende escrever para isso um poema épico que se aproxima das canções de gesta e dos “romances” tardo-medievos.

Um exemplo de canção de gesta que nos ficou na história é o poema escrito no início do século XIII, dedicado a um cavaleiro inglês, Guilherme Marechal. O texto foi descoberto e estudado por Georges Duby, no livro *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*⁶².

Embora a canção tenha sido escrita por um trovador que não possuía a “intelligentsia clerical”, é um depoimento raríssimo sobre o que eram, entre os cavaleiros da época, “o senso e o conhecimento histórico” (DUBY, 1995, p. 47).

As fontes em que João – trovador que escreveu, sob encomenda, o poema ao Marechal – se baseou “ficaram inacessíveis para sempre, pois pertencem à vertente profana da cultura do século XIII” (DUBY, 1995, p. 47). O que nos chegou através desse testemunho (o poema) é a “memória da cavalaria em estado quase puro” (DUBY, 1995, p. 48), daí sua importância para os estudos medievais.

Os conteúdos culturais dessa matéria medieval, trazida pelos colonizadores, para o Brasil, estão presentes, de forma marcante, na cultura sertaneja nordestina e são, igualmente, em grande parte, de matriz profana. São frutos das histórias que os colonizadores ouviam dos seus antepassados e que aqui reproduziram através de narrativas orais ou até mesmo de *rimances* e canções. Há que se lembrar também de que os jesuítas foram responsáveis por muitos dados culturais trazidos ao Brasil, na época colonial.

⁶² A canção escrita sobre o cavaleiro, segundo Duby, embora enalteça a sociedade inglesa e seus reis angevinos, foi composta num dialeto francês. Por esse motivo, o poema é um dos maiores monumentos da literatura francesa e a mais antiga biografia que se conserva nessa língua (DUBY, 1995, p. 43).

Decorre disso, portanto, a semelhança entre os trovadores medievais e os cantadores do Nordeste brasileiro, que, por meio do canto e da declamação, eternizam as histórias e os grandes feitos da terra e perpetuam os gêneros medievais, em seus cordéis.

Partindo de todas essas questões que compõem o substrato cultural nordestino, o narrador-personagem Quaderna utiliza, na construção do seu memorial, a mesma estratégia usada pelos autores de panegíricos ou de canções de gesta e *rimances*. Cabe ressaltar aqui as ideias desenvolvidas por Hilário Franco Junior que lembra estar a

Idade Média muito presente no cotidiano dos povos ocidentais, mesmo daqueles que como nós, na América, não tiveram um “período medieval”. Mas falamos idiomas surgidos naquela época, temos ou pretendemos ter governos representativos, consideramos indispensáveis instituições como julgamento por júri e *habeas-corpus*, alcançamos maior eficiência com o sistema bancário, a contabilidade e o relógio mecânico, cuidamos do corpo com hospitais e óculos, alimentamos melhor o espírito graças à notação musical, à imprensa e às universidades, embelezamos a vida com música polifônica e os romances (FRANCO JUNIOR, 1986, p. 178-179).

Na obra de Suassuna, o narrador, subvertendo as regras de construção dos panegíricos da Idade Média, cria, ele próprio, o seu. Quaderna, picarescamente, revela aos seus interlocutores que o seu panegírico, ainda que obedeça a toda uma retórica de construção textual, com todos os elementos que lhe são peculiares, talvez, por ser transposto a outro tempo e espaço, somente pode ser escrito e considerado pela via da ironia e do grotesco. É por isso que o narrador enfatiza aos seus leitores que toda a sua história, e também tudo o que é história, é fruto de construção, de arranjos de ideias e disposições que atendam a um objetivo.

Duby cita um episódio do poema ao Marechal que ilustra o caráter ficcional dessas narrativas. Ainda que haja elementos pertencentes ao universo real, várias fabulações são visivelmente construídas e o intuito disso, com certeza, é embelezar, é emprestar uma aura heroica aos fatos que verdadeiramente não a possuem.

Trata-se, no poema do Marechal, do episódio da captura do cavaleiro, quando menino, pelo rei Estêvão, contra quem seu pai, João Marechal, guerreava. Para intimidar João, o rei, insuflado por maus conselheiros, ameaça matar o menino. “Alertado disso, o pai fez saber que pouco lhe importava a criança: ele ainda tinha ‘a bigorna e o martelo para forjar outro, mais belo’”(DUBY, 1995, p. 89).

Tal bravata, segundo Duby, sugere duas coisas: “ou os pais eram tão prolíficos e a mortalidade infantil tão grande, que mal se importavam com seus rebentos, ainda que do sexo masculino” ou que as respostas para tal bravata pertencem “ao libreto clássico da grande ópera que então se representava, com belos gritos, com belos gestos, no teatro da guerra

feudal, e na qual tão importante quanto trocar golpes era intimidar, atemorizar, convencer o adversário por meio de palavras ou mímicas” (DUBY, 1995, p. 89).

Duby ainda afirma: “o interesse dessa encenação, que talvez só tenha existido na mitologia da família – e cuja recordação, em todo caso, deve ter sido muito embelezada –, reside a meu ver nos sentimentos atribuídos a um dos protagonistas, o rei Estêvão” (DUBY, 1995, p. 89). Ao que parece, tal rei possuía traços de um homem fraco e enternecia-se com o menino, não sendo, pois, capaz de matar a criança.

Saber, portanto, como os fatos realmente ocorreram não nos é possível. Temos tão somente a narrativa que nos oferece apenas a versão que se quer reforçar.

O objetivo de Quaderna, ao escrever sobre si e sua ascendência, é registrar, através de um texto construído aos moldes das canções de gesta e dos *rimances* que delas se originaram, a memória da cultura sertaneja que, se não teve reis, rainhas e cavaleiros na realidade, pelo menos os teriam materializados no universo literário. Então, por que não transformar em personagens idealizados os simples sertanejos? A verdade factual não é a coisa mais importante. Na sua ótica, o que importa é o que se constrói a partir dela. Todos os fatos narrados por ele não eram irreais, contudo ganharam uma nova roupagem, um novo colorido, pois, afinal, é também da realidade chã que saem as grandes aventuras, os grandes heróis que são eternizados e se transformam em símbolo de um povo.

Quando Suassuna faz aproximações da história que constrói a elementos visivelmente extraídos das novelas de cavalaria, ele o faz de tal maneira que não podemos nos furtar a reconhecer nessas aproximações elementos visíveis da *Arte Poética*, de Aristóteles. O filósofo, no capítulo IX de sua obra, aconselha procedimentos ao poeta na formulação de suas fábulas, o que pode ser estendido para qualquer criação literária. Ele diz que

[...] não há obrigação de seguir à risca unicamente as fábulas tradicionais, donde foram extraídas as nossas tragédias. Seria ridículo proceder desse modo, uma vez que estes assuntos só são conhecidos por poucos, e mesmo assim causam prazer a todos. De acordo com isto, é manifesto que a missão do poeta consiste mais em fabricar fábulas do que versos, visto que ele é poeta pela imitação e porque imita as ações (ARISTÓTELES, 1959, p. 287).

No *Romance d’A Pedra do Reino*, a partir do fato histórico já mencionado – o episódio da Pedra Bonita – evento de que Suassuna se utiliza como motivação do romance e que já traz em si a marca da construção, o escritor engendra um episódio. Os fatos históricos, com seus personagens, são adaptados à trama criada. O substrato popular, o folclore nordestino, impregnado de práticas que remontam a uma Idade Média que, ao menos, cronologicamente,

não houve no Brasil, está ali presente, compondo a complexa e fascinante narrativa do protagonista da obra. Ao retornar ao episódio histórico da Pedra Bonita e recriá-lo como a Pedra do Reino, o autor parece querer voltar a um marco histórico da região para, a partir dele, fixar a tradição cultural nordestina.

Durante a narrativa inteira, o personagem-narrador revela os artifícios que usa para tornar gloriosos e heroicos todos os episódios que envolvem sua ascendência. Utiliza-se em seu texto dos elementos da cultura popular que visivelmente são marcas do passado colonial ibérico, impregnado no imaginário nordestino.

As cavalcadas, festa tradicional no Nordeste brasileiro, revivem as cavalgadas medievais em que cristãos lutavam com mouros pela conquista de territórios e pela cristianização dos vencidos. No romance, há inúmeras referências à apresentação de cavalcadas divididas entre o “Cordão Azul dos Cristãos” e o “Cordão Encarnado dos Mouros”.

Dessa forma, elementos reais, resquícios da cultura ibérica que aqui se fixou, misturam-se às idealizações do personagem de tornar sublimes acontecimentos prosaicos. Como exemplo, pode-se apontar a transformação em cavaleiros altivos e elegantes de um bando de homens maltrapilhos montados em cavalos magros que diariamente passam pelos lugarejos pobres e empoeirados do sertão. Tudo isso faz parte de um recurso discursivo engendrado por Ariano Suassuna com vistas a colocar em discussão o modo como, por meio da literatura, pode-se criar e recriar um passado supostamente glorioso. Além disso, no texto, evidencia-se que, provavelmente, foi essa a estratégia utilizada pelos rapsodos e poetas ao cantarem os feitos de seus povos e as aventuras de seus heróis.

3.3 O mito sebastianista

Além da clara retomada no romance de Suassuna da matéria cavaleiresca, um ponto importante na história de Portugal, o mito sebastianista, é amplamente discutido na obra, tanto no episódio em que o romance se inspira, como na criação de personagens redtores que chegam milagrosamente para livrar o povo da opressão em que se encontram.

Mário Martins, no trabalho anteriormente citado, lembra que “[...] quando falamos Del-rei D. Sebastião, também pensamos em Galaaz, ‘o rapaz do cavalo branco’” (MARTINS, 1977, np).

A aproximação da figura do D. Sebastião mítico com o cavaleiro perfeito é recorrente na literatura portuguesa. É dela que se valem os versos de Fernando Pessoa em *Mensagem*, transcritos a seguir:

O desejado

Onde quer que, entre sombras e dizeres,
Jazas, remoto, sente-te sonhado,
E ergue-te do fundo de não-seres
Para teu novo fado!

Vem, Galaaz com pátria, erguer de novo,
Mas já no auge da suprema prova,
A alma penitente do teu povo
À Eucharistia Nova.

Mestre da Paz, ergue teu gládio ungido,
Excalibur do Fim, em geito tal
Que sua Luz ao mundo dividido
Revele o Santo Gral!(PESSOA, 1972, p. 85).

Antes de partir para análise da recriação do sebastianismo no romance, faz-se necessária uma rápida retomada do que já se tratou aqui neste trabalho, apresentando os antecedentes da formação do mito e de sua chegada ao Brasil, mais especificamente ao sertão nordestino.

Portugal, já no final do reinado de D. Manuel, até a perda da sua soberania em 1580, passava por grandes dificuldades financeiras, agravadas pelas inúmeras viagens marítimas e pelas sucessivas investidas contra os árabes e etc. Tais façanhas consumiram grande parte da riqueza da coroa, mergulhando o reino numa grave crise econômica.

É sabido que o povo português, ao longo de sua história, viveu sempre ameaçado pela perda da soberania para a Espanha. No entanto, para os reis portugueses, a União Ibérica interessaria, desde que a coroa permanecesse nas mãos de um soberano português. Um exemplo disso seria o casamento do herdeiro de D. João II, falecido precocemente, com a herdeira de Castela, que veio a ser a primeira esposa de D. Manuel, o qual, enviuvando sucessivamente, contrairia matrimônio com suas cunhadas.

Um fator que contribuiu para que Portugal perdesse sua soberania para o reino castelhano foram os inúmeros casamentos da família real com parentes consanguíneos, a partir do reinado de D. Manuel. Tais matrimônios entre parentes acabaram, por sua vez, gerando uma realza com a saúde cada vez mais frágil, prejudicando, assim, a descendência real portuguesa.

Todos os filhos do rei D. João III morreram jovens. O pai de D. Sebastião, D. João, morreu com apenas 20 anos, dias antes de seu nascimento.

Ainda pequeno, o infante foi afastado de sua mãe e educado por jesuítas. Aos três anos de idade, elevou-se ao trono, sendo coroado rei em 20 de janeiro de 1568, com apenas catorze anos. Sua avó, a rainha viúva, ficou como regente, aguardando a coroação do neto, contrariando a corte que não via com bons olhos, não apenas uma castelhana ocupando o trono português, mas a tia e a sogra de Filipe II de Espanha (SERRÃO, 1985, p. 515). A rainha renunciou à regência, em 1562, subindo ao trono o único irmão vivo de D. João III, o cardeal infante D. Henrique, que, por ser clérigo e àquela altura já estar com a saúde prejudicada, não deixou descendente.

O jovem rei era pouco afeito às letras e às ciências, embora tenha tido bons mestres. Sua instrução terminou aos catorze anos, época em que foi coroado rei. Era dado às práticas de exercícios violentos, como a caça e a equitação, sua ocupação favorita (SERRÃO, 1985, p. 516).

D. Sebastião crescera sempre doente e sua educação o fez acreditar que “era o representante de uma suposta glória portuguesa, ainda maior que a conquista do oriente, e que seria coroada pela vitória de Portugal contra os infiéis da África, em batalhas em que o próprio rei seria o primeiro cavaleiro” (CAPUANO, 2003, p. 123).

O que se sabe é que a batalha de Alcácer Quibir foi “a última cruzada da Cristandade mediterrânea”. Lucette Valensi lembra que “a expedição da África foi um desastre para Portugal. Perdeu seu rei, sua nobreza e seu exército”. E não foi apenas isso,

perdeu também sua posição mundial, pois o país teve que renunciar à expansão de além-mar, que fizera sua grandeza. Logo perdeu a independência: após o reinado do velho cardeal Henrique, tio de Sebastião, Antônio, prior do Crato e primo de Sebastião, não conseguiu tomar o poder, Filipe II uniu a coroa de Portugal à da Espanha em 1580, e a Espanha conservou o controle sobre o reino vizinho durante sessenta anos (VALENSI, 1994, p. 14).

D. Sebastião era voluntarioso e extraordinariamente vaidoso, características que fizeram com que nunca admitisse a menor observação ou ouvisse qualquer conselho (SERRÃO, 1985, p. 516). Tais marcas de caráter, que o tornavam irrequieto e impulsivo, aliadas a seu abandono frequente “ao sonho anacrônico de cruzado” (SERRÃO, 1985, p. 516), já que não cuidava pessoalmente dos negócios do Estado – tarefa sempre muito aborrecida ao jovem rei – foram responsáveis pelas investidas militares que o levaram à morte prematura e ocasionaram a perda da soberania do reino.

O historiador António Sérgio descreve assim o caráter do rei, que considerava imprudente e estúpido:

Não é propriamente a imprudência o que deploramos em D. Sebastião, mas a estupidez, o desvairamento, a tontaria, a explosividade mórbida, a ferocidade inútil, a patarata constante, desse impulsivo degenerado, que era de todo destituído das qualidades de comando absolutamente indispensáveis para a execução do que ambicionava. Se um acaso, por exemplo, lhe desse a vitória em Alcacer Quibir, logo outras asneiras o haveriam perdido, porque o dom da asneira em jacto contínuo era nesse jovem uma propriedade congênita (ANTÓNIO SÉRGIO, 1978, p. 89).

Muito provavelmente, por ter crescido sem pai e sem mãe, na companhia de religiosos, muitas especulações sobre seu fanatismo pelas virtudes cristãs e sobre seu reconhecido horror pelas mulheres ocorreram. O que se sabe é que

Sebastião recusava o casamento. Tentou-se muitas vezes “compungi-lo”, para assegurar a continuidade da dinastia, mas nenhuma negociação teve sucesso. Nas cortes da Europa, acabara-se mesmo por duvidar de suas capacidades físicas. Feitas as devidas verificações, Sebastião tinha todos os requisitos para ser esposo e pai. Mas não gostava de mulheres (VALENSI, 1994, p.12).

Por ocasião do seu nascimento, ansiosamente esperado e recebido com júbilo, depois da morte de seu pai e de todos os outros possíveis herdeiros, seus tios, recebe a alcunha de o “Desejado”, aquele que garantiria a soberania e a glória do reino. Não obstante, pelos motivos já aqui elencados, sua trajetória apontou justamente para outro lado. O Desejado morre em batalha, contrariando todas as expectativas de perpetuação da soberania e, por isso, passa então, a ser o Encoberto; aquele que retornará – puro e casto como o cavaleiro Galaaz – e que misteriosamente redimirá o reino de todos os males. A imagem do rei, conhecida pelos integrantes da corte, modifica-se e transforma-se em uma espécie de “herói” que retornaria para restaurar a coroa perdida.

Uma aura de mistério envolve o desaparecimento do rei que, precipitadamente, arrojase numa batalha da qual claramente não sairia vencedor. O seu espírito irrequieto e inconsequente pôs a perder uma dinastia e a soberania do reino. António Sérgio narra assim os preparativos para a partida do rei e de seu exército para a batalha de Alcácer Quibir:

[...] se abalançou a conquistar Marrocos, contra o conselho sensato dos mais experimentados capitães. Reuniu em Lisboa um exército aparatoso, que acampou em tendas de seda, vestindo luxuosissimamente, bebendo, cantando, “fazendo desonestidades”. Chegado à África, cumulou erro sobre erro, com desespero dos capitães, que pensaram em prender o tonto. No dia da batalha mandou (Alcácer Quibir, 4 de agosto de 1578) que ninguém se mexesse sem ordem sua, mas esqueceu-se de dar a ordem. O exército inimigo, formado em crescente, envolveu a

pequena hoste, e submergiu-a. Foi um desastre completo, que, sabido no reino, o aniquilou de espanto e dor (ANTÓNIO SÉRGIO, 1978, p. 89).

Após a morte de D. Sebastião, no reino, não se falava publicamente da derrota. “Durante mais de vinte anos, todos os relatos impressos da batalha foram feitos em línguas estrangeiras” (VALENSI, 1994, p. 20). A derrota atestava “o fim da dinastia, a inexorável perda de sua independência”, (VALENSI, 1994, p. 20). O silêncio somente foi rompido 29 anos após a batalha por um português, Hieronymo de Mendoça, que participara do desastre. Seu relato vem para se opor às afirmações que colocavam a responsabilidade do desastre na figura do rei. Sua narrativa “mostra que as decisões e a ação sempre foram ditadas quer pela razão, quer pelos mais nobres sentimentos. Mendoça isenta o rei, os grandes, a Igreja e o exército de Portugal” (VALENSI, 1994, p.28). Tal construção foi importante para forjar uma imagem idealizada de D. Sebastião, como forma de escamotear uma vergonha que assombrava o povo português.

Embora lhe seja preciso admitir que Sebastião cometeu alguns erros, ele constrói sobretudo o personagem de rei sagaz, cercado-se constantemente dos conselhos dos que lhe eram próximos; de um combatente heróico no momento de maior perigo; e enfim, de um cristão inteiramente dedicado ao serviço da fé. Exato ou não, o relato de Mendoça ia servir de matriz aos textos ulteriores, que se situam numa linha favorável a seus concidadãos (VALENSI, 1994, p. 28).

O cadáver resgatado do campo de batalha, que poderia ser ou não de D. Sebastião, já que a identificação àquela altura seria muito difícil, foi sepultado em Fez, e, ainda em 1578, em dezembro, foi trasladado até Ceuta e ali permaneceu. Quatro anos mais tarde, em novembro de 1582, Felipe II manda repatriar o corpo. Várias foram as cerimônias fúnebres, até que os restos mortais chegassem a Lisboa, com grande pompa. O corpo é sepultado no Mosteiro dos Jerónimos, ainda em 1582. No entanto, um século depois, “após a restauração da independência de Portugal, Pedro II ainda manda exumar os restos de Sebastião para colocá-los num túmulo monumental. Cópia daqueles dos reis D. Manuel I e João III, do Cardeal Henrique e da rainha Catarina” (VALENSI, 1994, p. 34). Porém, quase duzentos anos depois do desaparecimento do rei, seu espírito não poderia descansar em paz. Um clérigo discursa diante da Academia, despertando a dúvida sobre sua morte no campo de batalha e recorre aos dizeres gravados no túmulo onde jazia, levantando nova polêmica acerca da verdade sobre os fatos. Valensi informa que “o epitáfio sobre o túmulo liberta mais uma vez a sombra do rei” (VALENSI, 1994, p. 34). A inscrição em latim dizia: “Se pudermos dar crédito à fama, este túmulo conserva os restos de Sebastião, morto nas plagas africanas. Mas

não digas que é falsa a opinião dos que acreditam que esse rei ainda vive, porque a glória póstuma foi para ele como uma nova vida” (VALENSI, 1994, p. 35).

Embora a encenação da morte do rei tenha se repetido várias vezes, o “túmulo permanecia vazio” e tudo isso ensejou o surgimento de uma crença que se espalhou no reino de Portugal e veio se instalar no Brasil. Trata-se de um fenômeno de superstição coletiva, o sebastianismo, que se tornou célebre por autores modernos. As origens desse processo são anteriores à morte e até ao nascimento do rei.

Na vila de Trancoso, pertencente à coroa portuguesa, houve, por volta de 1530, na época em que a comarca vivia uma revolta antissenhorial, um sapateiro, Gonçalo Anes Bandarra, que escreveu umas trovas que se tornaram célebres. Segundo Joel Serrão:

Quando, pois, de 1530 a 1540, o sapateiro de *Trancoso*, Gonçalo Anes, conhecido pelo *Bandarra*, após longas e continuadas leituras da Bíblia, improvisa as suas *Trovas*, que tanta fortuna viriam a ter, o que aí se verifica é tão-só mais um caso de profetismo ao nível popular, perfeitamente natural na ambiência mental da centúria (SERRÃO, 1985, p. 509, grifos do autor)

O sapateiro, utilizando-se de citações bíblicas, misturadas a reminiscências da poesia popular tradicional, ao mito espanhol do Encoberto, a vestígios de lendas do ciclo arturiano, a críticas sociais à corrupção e à prepotência dos grandes, compôs uma espécie de profecia, que inicialmente era apenas um protesto contra a doação da vila ao infante irmão do rei.

Tais “profecias” fizeram ressurgir em Portugal o mito judaico do Quinto Império⁶³ (SERRÃO, 1985, p. 509). No entanto, os escritos eram tão desconexos que várias interpretações lhes poderiam ser atribuídas. Quando a Inquisição começou a perseguir os não cristãos, os judeus julgaram que as trovas anunciavam a vinda de um Messias salvador.

De acordo com Maria Isaura Queiroz, “foi sobretudo entre os judeus, porém, que mais se disseminaram os mitos versificados pelo Bandarra; o Encoberto era o Messias que devia salvar o Reino de Israel, dados os pontos de contacto que ofereciam as Trovas com as promessas das Escrituras” (QUEIROZ, 1977, p. 217).

O sapateiro foi preso, mas, como se percebeu que não entendia nada do que diziam a respeito de suas trovas, foi solto com a condição de mais nada escrever.

⁶³ Crença messiânica, milenarista revitalizada pelo Padre Antonio Vieira, no século XVII. Os quatro impérios, na crença divulgada pelo grande orador jesuíta, eram formados pelos Assírios/Babilônios, Medos/Persas, Gregos e Romanos. O quinto seria o Português. Tal crença baseou-se no mito bíblico de Nabucodonosor e do seu sonho: uma estátua erguida com cinco tipos de materiais. Posteriormente, a utopia do quinto império aparecerá na obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa. No caso do poeta português, os cinco impérios diferem dos de Vieira – Grego, Romano, Cristãos, Europa e Portugal. O quinto império foi uma forma de legitimar o movimento autonomista português, que conseguiria o fim da União Ibérica (SEPÚLVEDA e URIBE, 2012, p. 139-162).

A igreja imaginou que com isso tais escritos cairiam no esquecimento. Porém, com a morte de D. Sebastião, em condições misteriosas, as trovas do sapateiro ganharam novo significado. O Messias de que falava passou a ser D. Sebastião, que retornaria para reclamar a coroa que lhe pertencia.

O público leitor das trovas do Bandarra, com o passar do tempo, deixou de ser apenas formado por cristãos-novos, mas também por nobres saudosistas. Versões sucessivas foram se formando, dando à redação novo sentido. Em 1640, a época da Restauração pareceu trazer a confirmação do que pregavam as trovas. O Bandarra passou a ser o profeta nacional e foi venerado como santo. O arcebispo de Lisboa autorizou a colocação de uma imagem do sapateiro num altar da cidade. O próprio rei D. João V teve de prometer ao povo que, se D. Sebastião regressasse, entregar-lhe-ia o trono.

António Machado Pires, na obra *D. Sebastião e o Encoberto*, já citada neste trabalho, assevera que

o sebastianismo foi, desde o início, uma afirmação de fé patriótica e é essa fé que conta, para além dos aspectos ridículos da Crença, verberados por José Agostinho de Macedo⁶⁴. O sebastianismo foi uma prova de patriotismo em hora de crise, o último reduto da fé nacional – mesmo durante as invasões francesas (PIRES, 1971, p. 18).

De acordo com Joel Serrão, o que justifica algumas camadas populares portuguesas terem embarcado na aventura mística do sebastianismo está pautado, principalmente, nos seguintes fatores:

[...] a influência difusa do messianismo dos cristãos-novos e religiosidade cristã das massas populares; o traumatismo nacional da anexação à Espanha; o triunfo esmagador da nobreza na dramática encruzilhada de 1580. Tudo isso, conjugado com a circulação das *Trovas* de Bandarra, e de outras profecias, levou à vivência religiosa do mito, nascido da esperança desesperada dos mais cômicos da agura dos tempos que se iniciavam (SERRÃO, 1985, p. 514).

O sebastianismo é como uma espécie de nacionalização do messianismo judaico que faz crer que nas épocas de sofrimento coletivo há uma esperança na vinda de alguém que se não sabe quem é nem de onde virá, mas que há de salvar a todos.

De acordo com António Machado Pires, “o sebastianismo é, pois, um mito messiânico que consiste na espera de um chefe salvador, que não é necessariamente D. Sebastião, embora este seja, por excelência, a figura messiânica do povo português” (PIRES, 1971, p. 28). O

⁶⁴ Autor do século XIX (1761-1831), citado por António Machado Pires, que escreveu, entre outras, a obra *Os Sebastianistas, Reflexões sobre esta ridícula seita*. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Impressor do Conselho de Guerra, 1810.

pesquisador continua sua ideia acerca da formação da figura lendária que se formou: “A essência do sebastianismo não está na figura do rei (que lhe deu o nome), mas nos anelos que há-de realizar” (PIRES, 1971, p. 28). Aponta então o cerne da crença sebástica: “Não se deseja o regresso do rei que foi D. Sebastião, mas do rei que se esperava que ele tivesse sido – o Encoberto anunciado por Bandarra, que libertaria o povo das misérias e tiraria do mundo a ‘erronia’” (PIRES, 1971, p. 28). Depreende-se desse trecho que o rei retornado não seria o mesmo, mas alguém modificado e livre dos defeitos que o desaparecido sabidamente apresentava.

Maria Isaura Queiroz informa que o Padre Antonio Vieira, durante a Colônia, foi um dos divulgadores, aqui no Brasil, das Trovas do Bandarra. “No sermão das exéquias de D. João IV⁶⁵, que pregou no Maranhão, afirmava que era este o Enviado de que falavam os versos, devendo ressuscitar para recompor o grande Império Português e cingir-lhe a coroa” (QUEIROZ, 1977, p. 218). Na obra de Vieira, a *História do Futuro*, vol. I, iniciada em 1649, sete anos após proferir o *Sermão das Exéquias*, em São Luís do Maranhão, o pregador volta a referir-se ao nome do rei D. João IV como o restaurador profetizado por Bandarra:

Não deixarei também de lembrar aqui que não são tão novas e desconhecidas em Castela as profecias ou esperanças de Portugal, que não façam menção delas seus autores, aplicando-as a primeira parte deste mesmo caso nosso, e não duvidando que dele falavam e dele se haviam de entender (VIEIRA, sd, p. 43).

Antonio Vieira, na continuidade do texto, apresenta as ideias desenvolvidas por D. João de Horosco e Covarrovias, clérigo castelhano, num tratado em que faz referência às trovas do sapateiro de Bandarra, pautadas nas profecias de Santo Isidoro, que apontavam a união dos reinos de Portugal e de Castela. No trecho destacado a seguir, o pregador português chama a atenção para a outra parte da profecia, possivelmente não valorizada pelos castelhanos, já que se referia à separação de Castela e que, consequentemente, restituiria a liberdade portuguesa:

Diz o Doutor Horosco e Covarrovias que nesta profecia está profetizado com harta particularidad, haver de juntar-se aquel reino de Portugal con el nuestro Bem dito. Mas se este mesmo autor, e este mesmo texto, e este mesmo Santo Isidoro diz que o Reino se há-de restituir outra vez, e com muito maior particularidade, no ano de quarenta, e que o seu rei se há-de chamar D. João; se isto, digo, está bem profetizado, e profetizado no mesmo livro e no mesmo tempo, e alegado o mesmo doutor; porque não hão-de crer os Horoscós e Covarrovias castelhanos nesta segunda parte da mesma profecia, assim como creram na primeira? De maneira que,

⁶⁵ Por ter sido feito de improviso, não se conservou texto escrito da obra, que ficou conhecida através de carta escrita por Vieira a um amigo (QUEIROZ, 1977, p. 218).

quando as profecias de Portugal profetizam que Portugal se há-de ajuntar a Castela, são profecias; e quando profetizam que Portugal se há-de tornar a separar de Castela e se há-de restituir à sua liberdade, não são profecias?! (VIEIRA, s/d, p. 44).

Vieira alega, então, que Castela, ao lutar pelo domínio português, não está lutando contra um reino, ou, até mesmo, contra um exército, mas contra uma profecia, contra a “firmeza das palavras e das promessas divinas”. E vai além: “Talar as nossas campanhas, vencer em batalha os nossos exércitos, sitiá-las as nossas cidades, bater, minar, escalar e arruinar as nossas muralhas, bem pode ser; mas fazer brecha na firmeza da palavra divina é impossível” (VIEIRA, s/d, p. 44).

Outra prova de que no Brasil colonial o mito do Encoberto se manifestava surgiu na Bahia. Lá foi encontrado um papel de um autor anônimo, quase na mesma época em que o Padre Vieira pregara sobre o Encoberto no Maranhão. O anônimo autor contrapunha-se a Vieira que afirmava ser D. João o restaurador do reino português. No papel encontrado, o autor afirmava que D. João IV era uma espécie de pré-messias, “como João Batista o fora de Jesus, sendo D. Sebastião o Enviado verdadeiro que mais tarde ainda devia regressar” (QUEIROZ, 1977, p. 218).

De acordo com o estudo de Maria Isaura Queiroz, são somente estas as notícias que se encontraram sobre o sebastianismo no Brasil no período colonial e que foi no século XIX, às vésperas da independência, que “viajantes e memorialistas vão assinalar a existência de novos sebastianistas no país. Coincidem estas notícias com o desencadear de outra onda de crenças na Metrópole, ocasionada pelas invasões napoleônicas” (QUEIROZ, 1977, p. 218-219).

No princípio do século XIX, “era considerável o número de pessoas que esperava o regresso de D. Sebastião, devendo subir a três mil em Portugal e no Brasil” (QUEIROZ, 1977, p. 219). A pesquisadora diz que “eram mais numerosos no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, chamando a atenção pela severidade, pela bondade, pela vida frugal que levavam, lembrando os quacres⁶⁶” (QUEIROZ, 1977, p. 219). Havia até mesmo os que acreditavam que haveria uma data marcada para o retorno, pois há notícias de que no Rio de Janeiro um comerciante “concedia crédito à larga, para que lhe pagassem quando regressasse D. Sebastião” (QUEIROZ, 1977, p. 219), pois ele e todos os outros crentes tinham a certeza de seu regresso e da “distribuição de riqueza que efetuará entre eles” (QUEIROZ, 1977, p. 219).

⁶⁶ “Os membros do grupo cristão conhecido como Sociedade dos Amigos são chamados quacres (*quakers*, em inglês). Sua religião baseia-se na busca pessoal da manifestação divina e não por meio de padres ou ministros da Igreja. Eles chamam a presença de Deus, dentro de cada pessoa, de ‘luz interior’ e acreditam que essa luz guia suas vidas” (disponível em: < <http://escola.britannica.com.br/article/482313/quacre>> . Acesso em: jun 2014).

Maria Isaura frisa ser curioso dois dos movimentos baseados no mito sebastianista terem ocorrido em Pernambuco, enquanto a maior parte dos sebastianistas se concentrava no Rio de Janeiro e em Minas Gerais.

A ideia do “D. *Sebastião-que-há-de-vir* ultrapassou e está muito distante do D. Sebastião historicamente morto nos fins do século XVI português” (PIRES, 1971, p. 28). Alguns escritores se utilizaram da construção lendária do rei em suas obras.

No século XX, o grande poeta português, Fernando Pessoa, já aqui referido, no livro *Mensagem*, traça um panorama de quase dez séculos da história de Portugal, sem esquecer o que há ali de lendário, de “mistério”.

Pessoa resgata a imagem lendária que se formou em torno da figura do rei desaparecido, exacerbando a ideia do retorno daquele que recuperará a prosperidade do reino, vivida na época das grandes navegações.

No poema “D. Sebastião, rei de Portugal”, o rei fala em primeira pessoa se assumindo como louco por ter desejado grandeza. Ainda na primeira estrofe, apresentada a seguir, a ideia do mito ali se encontra, pois, uma vez morto o corpo, sobrevive a ideia (CAPUANO, 2003, p. 122):

Louco, sim, louco, porque quis grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que há (PESSOA, 1972, p. 75).

O poeta, no entanto, reconhece a morte do rei enquanto homem, o que não impede que haja a esperança de seu retorno. O que há de voltar não é o seu corpo, o “ser que houve”, mas “o que há”, a sua essência (CAPUANO, 2003, p.123).

Nos três últimos versos, apresentados a seguir, fica claro o apoio à ousadia de espírito do rei que o poeta enxerga. O homem é muito mais que a matéria perecível porque o que dele fica são as suas obras, a sua “ousadia”.

Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nela ia.
Sem loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria? (PESSOA, 1972, p. 75).

No poema “A última nau”, o poeta trata do desaparecimento do rei que parte na “última nau” sob um “sol aziago”, o que contradiz a boa navegação que acontece em meio ao sol e longe das tempestades. É o que se verifica nos versos a seguir:

Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,
E erguendo, como um nome, alto o pendão
Do Império,
Foi-se a última nau, ao sol aziago
Erma, e entre choros de ânsia e pressago
Mistério (PESSOA, 1972, p. 82).

O rei desaparece e provavelmente, como Artur, recolhe-se a uma ilha desconhecida, “indescoberta”, coberta de névoa, e de lá retornará quando chegar a hora. Retornará, finda a névoa, trazendo “ainda o pendão do Império”. É o que se percebe na leitura a seguir:

Não voltou mais. A que ilha indescoberta
Aportou? Voltará da sorte incerta
Que teve?
Deus guarda o corpo e a forma do futuro,
Mas sua luz projeta-o, sonho escuro
E breve.

Ali, quanto mais ao povo a alma falta,
Mais a minha alma atlântica se exalta
E entorna,
E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço,
Vejo entre a cerração teu vulto baço
Que torna.

Não sei a hora, mas sei que há a hora,
Demore-a Deus, chame-lhe a alma embora
Mistério.
Surges ao sol em mim, e a névoa finda:
A mesma, e trazes o pendão ainda
Do Império (PESSOA, 1972, p.82).

O poema, pois, ressalta e reforça o mito que se formou em torno da figura do rei desaparecido, apresentando um D. Sebastião lendário, misterioso, muito diferente da imagem histórica exibida nos livros da história de Portugal.

No Brasil, como já aludido anteriormente, as lendas da vinda de um rei libertador foram trazidas na bagagem dos colonizadores e aqui encontraram terreno fértil. Vários movimentos messiânicos aqui registrados sempre aconteceram em momentos de sofrimento coletivo. Pode-se destacar, dentre os vários que ocorreram, a Revolta de Canudos na Bahia (1897), a Revolta do Contestado em Santa Catarina (1912) e o episódio da Pedra Bonita em Pernambuco (1838), além de alguns outros.

Detalhes da retomada no romance do episódio messiânico serão oportunamente analisados ao longo deste trabalho, visto ser a obra de Suassuna o objeto de estudo desta tese.

3.4 A construção da imagem do(s) rei(s)

Alguns aspectos pontuais podem ser salientados na obra de Suassuna, no que diz respeito à forte presença de elementos da tradição medieval, mais propriamente das novelas de cavalaria, no *Romance d'A Pedra do Reino*, e de traços, na construção dos personagens, do mito sebastianista, presentes na cultura sertaneja.

Um mapeamento da obra como um todo revela tais presenças marcantes, uma vez que são parte da tradição cultural nordestina. No romance, a figura de Sinésio revive o mito do herói prometido que retorna para redimir o seu povo. Isto se evidencia na passagem a seguir:

Até aquele dia, ambos tinham como certa a morte de Sinésio. Agora, de repente, daquela maneira miraculosa, aparecia o Mancebo ressuscitado, para reivindicar seus direitos à herança e à vingança do Pai. Sim, porque essa era a opinião unânime do Povo: chegara o justiceiro, o vingador esperado (SUASSUNA, 2006, p. 594).

A figura de Sinésio aproxima-se do herói da tradição ocidental. É o prometido, aquele que virá vingar e salvar o povo da opressão e da miséria em que vive, revivendo um mito presente em várias culturas e que aqui também é reproduzido. Dessa forma, sua imagem pode ser aproximada à figura de D. Sebastião, o rei desejado, e à de Galaaz, o cavaleiro esperado, o único que poderia sentar-se na “seda perigosa” – isto é, na cadeira destinada ao que encontraria o Graal. Pela via ibérica, o mito sebastianista chegou ao nordeste brasileiro, tornou-se lenda e crença na região, pois há vários exemplos na história de movimentos messiânicos, como os já referidos neste trabalho, que marcaram o Nordeste do Brasil. Igualmente as narrativas dos cavaleiros da Távola Redonda, trazidas pelos europeus, aqui se fixaram, impregnando o imaginário popular com suas aventuras.

De acordo com o livro *O que é herói*, de Martin Cezar Feijó, a transformação de um personagem histórico em herói fazia parte do pensamento de Maquiavel em sua obra *O príncipe*. Foi o escritor espanhol Baltazar Gracian que levou às últimas consequências o pensamento de Maquiavel num livro publicado em 1630 – *O herói*. Na obra, Gracian estabelece que o candidato a herói deve “ser superior, conseguir a estima dos homens sem se deixar conhecer plenamente, camuflar os erros, ampliar os acertos, ter compreensão ágil do que fazer, sem confusão, e não ser apenas guerreiro, mas também sábio” (FEIJÓ, 1984, p. 28).

Ainda citando Feijó,

[...] ser herói dá trabalho (lembra os trabalhos do herói “pagão” Hércules), exige *genialidade*. Como gênio, o herói deve conquistar não apenas a admiração pelos seus feitos e sua coragem, mas também o afeto de seu povo pelo seu caráter cristão. Somente assim ele atingirá a eternidade (FEIJÓ, 1984, p. 28).

A figura de Sinésio, no romance, é enigmática. Depois de ter sido considerado morto, o personagem reaparece numa cavalgada que chega a Taperoá. No romance, sua aparição é descrita assim:

[...] estávamos às vésperas da Revolução Comunista de 1935. Ora, Sinésio concentrara em torno dele, durante todos aqueles anos, as esperanças de justiça da ralé sertaneja, [...]. O Povo nunca perdera a fê na sua volta, quando ele, ressurreto, realizaria a Restauração, ou instauração de não sei que *Reino*, um Reino sertanejo no qual os proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres, aleijados, cegos, infelizes e doentes ficariam de repente poderosos, perfeitos, venturosos, belos e imortais. Por isso, naquele Sábado, com a chegada epopéica do Rapaz-do-Cavalo-Branco, as duas idéias logo se juntavam num boato só. Sinésio viera para instaurar o Reino, e a guarda de Ciganos que o acompanhava não era senão a guarda-avançada de uma nova Coluna que o Guerreiro e Fidalgo-brasileiro, o Capitão Prestes, enviara ao Sertão para rebelá-lo e subvertê-lo, como já tinha feito em 1926, com a célebre “Coluna Prestes”! (SUASSUNA, 2006, p. 422).

Nesse fragmento, pode-se perceber claramente que há a intenção de relacionar a figura de Sinésio à do rei português, D. Sebastião, bem como à figura do cavaleiro perfeito da *Demanda do Santo Graal*, Galaaz, que, na véspera de Pentecostes, chega ao reino de Logres, ao castelo do rei Artur.

Outras aproximações do personagem Sinésio ao mito de D. Sebastião aparecem no romance, como se pode observar na passagem a seguir:

[...] Sinésio, filho mais moço de meu Padrinho, desapareceu sem ninguém saber como. Dizia-se que fora raptado, a mando de pessoas que tinham degolado seu pai, pessoas que odiavam o rapaz porque ele era amado pelo Povo sertanejo, que depositava nele as últimas esperanças de um enigmático Reino, semelhante àquele que meu bisavô criara. Sinésio fora raptado e, segundo se noticiou, morrera também de modo cruel e enigmático, dois anos depois, na Paraíba, o que não impedia o Povo de continuar esperando a volta e o Reino miraculoso dele (SUASSUNA, 2006, p. 60).

Sinésio, além das marcas do salvador prometido, guarda as qualidades de bom cavaleiro. Isso porque, segundo o que ensina *O livro da Ordem da Cavalaria*, de Ramon Llull, já aqui destacado, há determinadas virtudes que devem ser observadas pelos jovens que serão sagrados cavaleiros.

O Rapaz-do-Cavalo-Branco no romance apresenta todos os ingredientes necessários ao bom cavaleiro. Ele é para o povo “[...] o Rapaz santo e sem mancha, o Prinspe do Povo.

[...] o que se sabe é que ele apareceu e entrou hoje aqui, porque Dom Sinésio, O Alumioso, Prinspe da Bandeira do Divino, é o filho de São Sebastião, Rei do Brasil e da Pedra do Reino do Sertão!” (SUASSUNA, 2006, p. 700).

A representação do rei prometido é recorrente nas lendas que circularam na Europa medieval. Como lembra Adriana Zierer (2002), por volta do século VI, “[...] os bretões passaram a difundir as histórias sobre a existência de um rei perfeito, Artur, que um dia retornaria da Ilha de Avalon e retomaria o controle da Bretanha, expulsando os invasores. Foi assim que surgiu o mito arturiano” (ZIERER, 2002, p.47).

Na *Demanda do Santo Graal*, a figura do rei Artur é apresentada como a do “rei-justo” e “rei-guerreiro”, atributos importantes identificados aos monarcas ibéricos, principalmente depois da Reconquista Cristã (ZIERER, 2004, p.145). Tais designações se estenderam a todas as obras que circularam em Portugal e Castela, nos séculos XIII e XIV, em que aparece o rei bretão.

O relato a respeito do rei Artur foi muito difundido em Portugal durante o reinado de D. Afonso III (1248-1279). Nessa época, a Matéria da Bretanha circulou intensamente em terras portuguesas, e as imagens veiculadas pela literatura arturiana sobre o rei-justo e guerreiro foram associadas à figura do rei D. Afonso III (ZIERER, 2004, p.143).

Os cronistas, encarregados de narrar os feitos do rei D. Afonso III, inspirando-se no modelo arturiano, omitiram os defeitos e as falhas do monarca, com vistas à sua glorificação, e principalmente, ao fortalecimento do seu poder político. Dessa forma, ainda segundo a pesquisadora, evidencia-se assim “[...] a apropriação da literatura para uso político em processo de centralização durante as Idades Média e Moderna” (ZIERER, 2004, p. 156).

Em Portugal, séculos depois, a figura histórica de D. Sebastião desaparece numa batalha deixando o reino acéfalo. Como foi visto, lendas sobre o retorno do rei desaparecido povoaram o imaginário lusitano sendo, portanto, uma provável revivificação do mito arturiano.

Não só as lendas do ciclo arturiano, tão difundidas no mundo ibérico medieval, mas também as lendas que envolveram o desaparecimento do rei português, D. Sebastião, chegaram-nos através dos colonizadores e impregnaram-se no imaginário popular brasileiro. Historicamente, o povo do sertão nordestino, vítima dos desmandos das autoridades locais e dos flagelos da seca, apegava-se a tudo que representasse redenção. Desse modo, explica-se o fato de ter havido vários movimentos messiânicos, em algumas regiões do Brasil, como os já referidos anteriormente.

Na obra de Ariano Suassuna, o narrador-personagem do romance revela o seu projeto de construção dos personagens-heróis, visivelmente calcado no modelo dos antigos cronistas. Partindo da estratégia de criação, colhida das crônicas dirigidas aos reis portugueses, o narrador-personagem de Suassuna revela o projeto de construção da história de sua família, no seguinte excerto:

Para narrar essa história, valer-me-ei o mais que possa das palavras de geniais escritores brasileiros, como o Comendador Francisco Benício das Chagas, o Doutor Pereira da Costa e o Doutor Antônio Ático de Souza Leite, todos eles Acadêmicos ou consagrados e, portanto, indiscutíveis: assim, ninguém poderá dizer que estou mentindo por mania de grandeza e querendo sentar de novo um Ferreira-Quaderna, eu, no trono do Brasil, pretendido também – mas sem fundamento! – pelos impostores da Casa de Bragança. Faço isso também porque assim, nas palavras dos outros, fica mais provado que a história da minha família é uma verdadeira Epopéia, escrita segundo a receita do Retórico e gramático de Dom Pedro II, o Doutor Amorim Carvalho: uma história épica, com Cavaleiros armados e montados a cavalo, com degolações e combates sangrentos, cercos ilustres, quedas de tronos, coroas e outras monarquias – o que sempre me entusiasmou, por motivos políticos e literários que logo esclarecerei (SUASSUNA, 2006, p.63).

Pode-se perceber neste trecho um recurso retórico postulado por Aristóteles na *Arte Retórica*. Trata-se da estratégia de referendar o discurso pautando-se em autoridades no assunto como forma de corroborar as ideias apresentadas.

Segundo o que ensina a retórica aristotélica, a persuasão é obtida “[...] por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança” (ARISTÓTELES, 1959, p. 24).

Em vários momentos no romance de Suassuna, o narrador Quaderna faz questão de deixar claro que tudo o que diz está fundamentado e que, por isso, é digno de confiança. Ele, inclusive, se diz consciente de que, ao se contar uma história, deve-se valorizar o que pode ser visto como elevado, provavelmente, como fizeram os próprios autores medievais ou mesmo os clássicos. Mostra então o que há de construção na sua escrita (e na dos antigos que o inspiraram). É o que revela o trecho abaixo:

VOSSAS EXCELÊNCIAS não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena, colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito, numa "prosa heráldica", como dizia o grande Carlos Dias Fernandes. Só o consegui porque, além de pertencer ao "Oncismo" do Professor Clemente, pertenço também ao movimento literário do Doutor Samuel Wandernes, o "Tapirismo Ibérico do Nordeste" (SUASSUNA, 2006, p. 50, grifos meus).

Neste fragmento, Suassuna revela que o narrador da história conhecia os procedimentos para a confecção de um texto historiográfico, muito provavelmente pautados

naqueles adotados pelo cronista maior de Portugal, Fernão Lopes, por este apresentados no prólogo da primeira parte *Crônica de D. João I*⁶⁷.

O narrador também confirma que o estilo de seu texto não é uma criação apenas sua, mas o resultado da influência de pensadores divergentes em suas posições e que, por isso, puderam contribuir na formação do escritor Quaderna. Na passagem a seguir, o narrador esclarece a maneira como a influência dos dois mestres se evidenciou em seu trabalho:

[...] Graças a este último (Samuel) é que omiti, nas descrições que fiz até aqui, qualquer referência ao tamanho diminuto e a magreza dos cavalos sertanejos que serviam de montada aos Cavaleiros, assim como as pobreza e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa. No movimento literário de Samuel é assim: Onça, é "jaguar", anta, é "Tapir", e qualquer cavalinho esquelético e crioulo do Brasil é logo explicado como "um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes, cruzadas na Península Ibérica e para cá trazidas pelos Conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal, quando realizaram a Cruzada épica da Conquista". Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se a primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do "oncismo" de Clemente com o "tapirismo" de Samuel. É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, "da realidade raposa e afoscada do Sertão", com seus animais feios e plebeus, como Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados (SUASSUNA, 2006, p. 50, grifos meus).

Ainda examinando o discurso do narrador, no segmento abaixo, ele revela as escolhas que fez para construir seu texto:

Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena de estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do Sertão, pudesse se combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões-de-honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; e nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha (SUASSUNA, 2006, p. 50).

Pode-se reconhecer, claramente, nesses procedimentos discursivos empreendidos pelo narrador-personagem do romance, a presença dos ensinamentos da *Arte Poética*, de Aristóteles. Segundo o filósofo, “[...] o maravilhoso agrada, e a prova está em que todos quantos narram alguma coisa acrescentam pormenores com o intuito de agradar” (ARISTÓTELES, 1959, p. 322).

Quaderna defende a ideia de que todo discurso é construção e que, para atingir o leitor, é necessário que atenda aos seus anseios, seja prazeroso e, ao mesmo tempo, persuasivo. Estes são os ingredientes básicos que o narrador revela serem estratégias na construção de seu texto.

⁶⁷ “Nosso desejo foi em esta obra escprever verdade, sem outra mestura, leixamdo nos boôs aqueeçimentos todo fimgido louvor, e nuamente mostrar ao poboo, quaaes quer comtrairas cousas, da guisa aveherô” (LOPES, 1977a, p.1).

Com relação aos elementos retóricos, a criação poética com fins de persuadir e despertar o interesse do leitor encerra os princípios básicos dessa arte. No que se refere à poética, o narrador parece ciente dos ensinamentos aristotélicos, pois na *Arte Poética*, capítulo IX, o filósofo afirma ser “[...] evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 1959, p. 287). No capítulo XXV do mesmo livro, “Como se deve apresentar o que é falso”, o sábio grego aponta a capacidade do bom poeta de transformar o que é absurdo e inverossímil em algo verossímil. Assim diz o estagirita: “Pois o passo inverossímil da Odisséia, que trata do desembarque <de Ulisses pelos Feaces> não seria tolerável, se fôsse redigido por um mau poeta. Mas, em nosso caso, o poeta dispõe de outros méritos que lhe consentem mascarar o absurdo por meio de atavios” (ARISTÓTELES, 1959, p. 323).

O narrador-personagem do romance não esconde dos seus leitores e possíveis juízes os recursos que utilizou para construir a história de sua vida e a de seus antepassados, com o objetivo de engrandecer aquilo que por si só nada possui de grandioso. Estendendo-se mais um pouco na leitura do trecho do romance, pode-se verificar que o narrador se utiliza do recurso dos sofismas na construção da história de sua família. No trecho destacado a seguir, já parcialmente citado neste trabalho, tal questão fica clara:

A princípio, a história de minha família era para nós, Ferreira-Quadernas, uma espécie de estigma vergonhoso e de mancha indelével do nosso sangue. E não era para menos, quando somente meu bisavô, El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, no espaço de três dias mandou degolar cinquenta e três pessoas, incluindo-se entre elas trinta crianças inocentes, o que aconteceu no fatídico e astroso mês de Maio de 1838. Meu Pai, Dom Pedro Justino⁶⁸, e minha tia Dona Filipa, irmã dele, tinham pavor de todas aquelas mortes cometidas por nossos antepassados, e temiam que o sangue dos inocentes caísse um dia sobre nossas cabeças, como os Judeus invocaram o sangue do Cristo sobre as deles (SUASSUNA, 2006, p. 63).

A história da família dos Quaderna se aproxima das histórias dos reis D. Pedro, o Justiceiro, de Portugal, e D. Pedro, o Cruel, de Castela. A história desses reis é tema da *Crônica de D. Pedro*, escrita por Fernão Lopes, no século XV, e revela a crueldade característica de Pedro de Castela, que o tornou temido por seus súditos, e o senso de justiça que direcionava as ações de Pedro de Portugal, o que fez com que fosse admirado por seu povo, mesmo que em nome da justiça tenha exagerado no cumprimento da lei em muitos casos ocorridos em seu reinado.

⁶⁸ Referência clara aos reis D. Pedro o Justiceiro, de Portugal e D. Pedro o Cruel, de Castela, que foram contemporâneos entre si (século XIV).

Para o narrador, a crueldade, marca de seus antepassados, deixa de ser motivo de vergonha e passa a ser motivo de orgulho. É o que se verifica a seguir:

Fiquei, assim, apavorado e fulminado, por descender do sangue ferreiral e quadernesco, carregado com tantos crimes! Só depois, aos poucos, unindo aqui e ali uma ou outra idéia que Samuel, Clemente e outros me forneciam, é que fui entendendo melhor as coisas e descobrindo que podia, mesmo, transformar em motivo de honras, monarquias e cavalarias gloriosas, aquilo que meu Pai escondia como mancha e estigma do sangue real dos Quadernas (SUASSUNA, 2006, p. 64).

Na tentativa de encontrar razões que justificassem os crimes cometidos por seus antepassados, o narrador se vale de exemplos acontecidos na história da humanidade. É o que se depreende do trecho a seguir, já citado neste trabalho:

[...] O Padre Daniel foi uma dessas pessoas: lá um dia provou ele, num sermão que causou espanto, que todos os homens, e não somente os Judeus, eram os assassinos do Cristo. Ao ouvi-lo, passei a refletir assim: - "Se isso é verdade, então todas as outras pessoas, e não somente os Quadernas, são responsáveis por aquelas mortes da Pedra do Reino"! E, com isso, comecei a me libertar do peso exclusivo de toda aquela carga de sangue (SUASSUNA, 2006, p. 64).

Ainda na passagem seguinte, o narrador continua levantando exemplos que justifiquem as atrocidades cometidas por seus ascendentes:

[...] Outra pessoa foi o próprio João Melchíades Ferreira. Tempos depois, ele cantou para eu ouvir um folheto que escrevera, a Vida, Paixão e Morte - Sorte, Símbolo e Sinais — de Nosso Senhor Jesus Cristo. Nesse folheto, João Melchíades, que ouvira o sermão do Padre Daniel, dizia lá, a certa altura:

*"O Sangue que saiu dele,
selou o nosso Destino.
Nós todos matamos Cristo:
somos todos assassinos!
Nós todos matamos Deus:
por isso somos divinos!"* (SUASSUNA, 2006, p. 64).

Para convencer-se de que para ter valor e ser respeitado era preciso se impor pelo medo, termina suas reflexões da seguinte forma: "Não pude deixar de refletir de novo, dizendo-me que, se o fato de matar Deus tinha tornado os homens divinos, o de me originar de uma família de Reis, assassinos de Reis, era a maior prova da minha realeza" (SUASSUNA, 2006, p.65).

Dessa forma, o narrador do *Romance d'A Pedra do Reino*, ao revelar que os recursos da Retórica e dos sofismas, por exemplo, estarão presentes na construção do passado mítico de sua família, comprova que todos os discursos ficcionais ou não e toda obra de arte são o resultado de um processo construtivo que privilegia determinados aspectos em detrimento de outros, atendendo, assim, a um fim político.

No caso de Suassuna, seu objetivo maior é revelar, por meio da ficção, o que ele chama de Brasil “real”, em oposição ao que é o Brasil “oficial”, pois sempre se destacou como uma figura que defende “a importância da cultura popular brasileira como fonte da cultura verdadeiramente nacional” (SUASSUNA, 2008, p. 219).

De acordo com as palavras do próprio Suassuna, o seu esforço em demonstrar a cultura popular brasileira como um superestrato da cultura ibérica não é de maneira alguma uma tentativa de europeização do Brasil.

Entenda-se de uma vez por todas que quando falo nessas coisas (aqui o autor se refere à xilogravura popular nordestina) não é pregando uma impossível e ridícula cruzada no sentido de “medievalizar” ou “europeizar” a cultura brasileira: é apenas por reconhecer e reencontrar tais elementos e semelhanças na cultura brasileira do povo. Isto é, repetia-se, agora, com a Gravura, o mesmo fato que já acontecera comigo em relação ao teatro e à Literatura: meu encanto pelo teatro de Aristófanes, de Sófocles, de Plauto, de Shakespeare, de Goldoni, de Calderón, de Gil Vicente, ou pela novela picaresca, pela cavalaria, pela de Cervantes e de Boccaccio vinha, mais, era do fato de eu reencontrar em tudo isso um espírito correspondente ao do Sertão, do Nordeste e do Brasil, o espírito do romanceiro e dos espetáculos populares nordestinos; as mesmas lutas sangrentas; o épico; as vinditas familiares; os casos de crime, de amor e de ciúme; as fomes das grandes secas e epidemias, com seus cortejos de miséria, sofrimento e morte; as lendas; a crítica social; as burlas; o ódio; o riso violento e desmedido – tudo isso alçado, porém, às alturas do poético, do trágico e do cômico, pela força arrebatadora e transfiguradora do mítico (SUASSUNA, 2008, p. 214-215).

O objetivo de Suassuna é, pois, produzir uma arte erudita brasileira a partir das raízes eminentemente populares. De fato, como já se colocou aqui, a cultura popular sertaneja recebeu em suas origens o influxo da cultura medieval ibérica. Desse modo, reviver tais fontes, revisitando-as ou utilizando-as em recriações, por exemplo, não significa, na opinião de Suassuna, em hipótese nenhuma, uma tentativa de europeizar a cultura brasileira, mas de reconhecer em sua formação a forte contribuição que a ela legou.

No item a seguir, far-se-á um rápido comentário a respeito do tema da crueldade, há pouco aludido neste trabalho, à luz da crônica de Fernão Lopes, acerca dos reis Pedro de Portugal e Pedro de Castela.

Para isso, será feito um breve resumo da vida e obra do cronista maior de Portugal, bem como a análise dos dois reis, examinando o enfoque entre justiça e crueldade, desenvolvido na crônica.

Sabe-se que o narrador do romance de Suassuna espelha-se no cronista-mor da Torre do Tombo, uma vez que, como diretor da “Biblioteca Municipal Raul Machado”, é também o “cronista-mor” *d’A Pedra do Reino*.

Pretende fazer a crônica dos seus antepassados, os reis da Pedra do Reino, e, para isso, como aqui já foi visto, aproxima-se das crônicas de Fernão Lopes, no que diz respeito aos traços dos seus ascendentes. É o que se verá mais adiante quando for tratado, no Livro I do romance, da narrativa de Quaderna sobre a genealogia de sua família.

3.4.1 Justiça e crueldade na *Crônica de D. Pedro*, de Fernão Lopes

Já desde o nome do personagem narrador, D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, evoca-se, além da figura de D. Dinis⁶⁹, o profícuo Rei Trovador da primeira Dinastia portuguesa, pai do Conde D. Pedro – igualmente escritor, a quem Portugal deve o mais importante dos seus Livros de Linhagens⁷⁰ –, a figura de Pedro I de Portugal. Também através de outros Pedros da linhagem de Quaderna, esse rei português se insinua enquanto herdade revisitada. Cognominado de o Justiceiro, foi magistralmente descrito pelo primeiro cronista-mor de Portugal, Fernão Lopes, que buscou desculpar-lhe os excessos comparando-o ao arbitrário D. Pedro, o Cruel, de Castela. A começar, segundo Maria do Amparo Maleval, pelo

prólogo da crônica que apresenta como tema a ser desenvolvido o da justiça dos reis, sendo que o confronto entre Pedro de Portugal e Pedro, o Cruel, de Castela só faria por realçar as qualidades de justiceiro do primeiro, que tem suas faltas amenizadas pelas muitíssimo mais graves do segundo (MALEVAL, 2010, p. 55).

Fernão Lopes é considerado o “grande aprimorador da tradição historiográfica”, já que anterior ao cronista há “toda uma escola portuguesa de historiografia” (MALEVAL, 2010, p. 55). De acordo com Maria Ema Tarracha Ferreira, o cronista, “contemporâneo da ‘Íclita Geração’, e integrado na revolução cultural que completa a reafirmação da [...] independência política no século XIV, [...] foi, com os Príncipes de Avis, o criador da prosa literária portuguesa” (CRÓNICAS, sd, p. 20). Suas obras constituem elementos indispensáveis para o conhecimento da cultura desse país, notadamente a medieval. Suas datas de nascimento e de morte são incertas. Há os que dizem ter ele nascido por volta de 1380 e morrido, provavelmente, em 1460. Seu local de nascimento também é uma incógnita, embora haja os que defendam ter ele nascido em Lisboa.

⁶⁹ D. Dinis (1279-1325) foi o 6º rei de Portugal. Ficou conhecido pelos codinomes O Trovador e O Lavrador, por ter-se destacado como um grande poeta e incentivador das artes e literatura e também como um grande administrador (ANTÓNIO SÉRGIO, 1978, p.19-20).

⁷⁰ Os Livros de Linhagem, segundo José Mattoso, na forma em que se apresentam atualmente, são compilações de textos de variada origem, cujo principal objetivo é apresentar a listagem dos ascendentes de determinadas famílias, mostrando o parentesco que une diversos descendentes de antepassados prestigiosos (MATTOSO, 1983, p. 9).

Por meio do mais antigo documento assinado pelo cronista, sabe-se que em 1418 era “guarda-mor” das escrituras da Torre do Tombo, função que desempenhou até, pelo menos, 1459, data de uma carta régia, documento que comprova que naquela ocasião ainda desempenhava suas funções como escrivão da corte portuguesa dos primeiros reinados da Dinastia de Avis. Foi afastado do cargo de cronista, logo após a morte do Infante D. Pedro, por D. Afonso V.

O período compreendido entre 1418 e 1459 corresponde à época em que suas crônicas foram escritas. Suas principais obras são a *Crônica de D. Pedro*; a *Crônica de D. Fernando* e a *Crônica de D. João I*. A terceira e última parte desta crônica foi escrita ou, pelo menos, terminada por Gomes Eanes Zurara, cronista que o substituiu no cargo de “guarda-mor” das escrituras. Como foi anteriormente dito, sua dispensa do cargo foi efetivada pelo então rei de Portugal, D. Afonso V, alegando que o cronista já estava em idade avançada e, por conseguinte, não possuía mais a agilidade na conclusão de suas obras dos tempos iniciais.

Fernão Lopes, possivelmente de origem humilde, durante o tempo em que desempenhou suas funções como escrivão-mor da corte portuguesa, revelou uma grande erudição. Em seus trabalhos, observam-se conhecimentos sólidos sobre Cícero, Ovídio, Aristóteles, Santo Agostinho e Petrarca. No entanto, não se sabe ao certo se o maior cronista português cursou, de fato, os estudos superiores. O que se sabe é que possuía um sentido crítico extraordinário no que diz respeito aos acontecimentos de seu tempo, muito provavelmente fruto da “pertença e contato com os populares” (MALEVAL, 2010, p. 23).

Ditas algumas palavras iniciais sobre Fernão Lopes, escritor certamente paradigmático para a construção do personagem Quaderna de Suassuna, passar-se-á à análise de uma de suas obras, a *Crônica de D. Pedro*.

A *Crônica de D. Pedro* foi escrita provavelmente em 1434 e, de acordo com estudiosos, além de seu valor histórico, possui um alto significado ideológico e literário. Fernão Lopes demonstra um criterioso rigor na pesquisa, pois o que escreve é largamente embasado em documentos aos quais sempre recorria para referendar sua escrita. Nesta crônica, a visão que apresenta daquele reinado está visivelmente permeada por preocupações que os seus contemporâneos apresentam. É o que referendam as palavras de António Borges Coelho, no Prefácio à crônica:

Os interesses do presente preocupam grandemente o cronista. As referências à violência das aposentadorias que o rei severamente castigava, as declarações sobre a rigorosa observância dos antigos privilégios e o acrescentamento de mercês, sobre a necessidade de criar tesouros, sobre a *firmeza no cumprimento das leis*, são coordenadas atribuídas a D. Pedro I, certamente com propriedade, mas constituem

igualmente preocupações cimeiras dos burgueses contemporâneos de Fernão Lopes (COELHO in LOPES, 1977, p. 30).

Há que se lembrar de que as crônicas de Fernão Lopes foram textos encomendados pelo rei para registrar a vida e os feitos dos monarcas portugueses. Desta forma, os escritos deveriam ser imparciais, mas não o foram. Uma leitura cuidadosa das crônicas revela um olhar crítico muito apurado do cronista, evidenciado nos fatos que escolheu para narrar.

No trecho destacado a seguir, fica clara a intenção do cronista em mostrar justamente os feitos do rei que sublinhassem questões que favorecessem o povo – a “arraia miúda” – por quem nutria visível simpatia:

Falando el-rei , um dia, nos feitos da justiça, disse que vontade era e fora sempre de manter os povos do seu reino nela e estremadamente fazer direito de si mesmo; porquanto ele sentia que o mor agravo que ele e seus filhos e outros alguns do seu senhorio faziam aos povos de sua terra assim o tomar das viandas por preço mais baixo do que vendiam; que porém ele mandava que nenhum de sua casa, nem dos infantes, nem doutro nenhum que em sua mercê e reinos vivesse, que carregasse de tomar aves, que não tomasse galinhas nem patos nem cabritos nem leitões nem outras nenhuma cousas acostumadas de tomar, salvo compradas à vontade de seu dono. E sobre isto pôs pena de prisão e dinheiro às honradas pessoas, e aos galinheiros e às pessoas vis, açoutada pelo lugar onde as tomassem e deitados fora de sua mercê (LOPES, 1977, p. 56-57).

Fernão Lopes era um pesquisador criterioso que de fato buscava, nos documentos disponíveis, os fatos históricos que pretendia retratar. No entanto, não o fazia de forma distanciada. Nos seus escritos, pode-se afirmar que a imagem do monarca D. Pedro, por exemplo, é “um dos mais expressivos retratos psicológicos de toda nossa literatura” (COELHO in LOPES, 1977, p. 31).

A *Crônica de D. Pedro* traça um retrato do reinado de D. Pedro I de Portugal e uma boa parte dela trata também da figura de seu sobrinho, Pedro, o Cruel, de Castela.

No reinado de Afonso IV de Portugal, seu neto, Pedro de Castela, pede-lhe auxílio na luta contra o rei de Aragão. O rei de Portugal nega-lhe apoio e mantém uma aliança com aquele rei. O excerto a seguir relata tal questão:

Onde sabeis que esta ajuda que el-rei de Castela então pediu a el-rei Dom Pedro de Portugal fora já antes pedida por el-rei Dom Afonso, seu pai, quando este rei Dom Pedro de Castela começou a guerra contra el-rei Dom Pedro de Aragão, que foi no postumeiro ano do reinado do dito rei Dom Afonso, [...]. A qual ajuda havia de ser gentes de cavalo por terra e certas galés por mar (LOPES, 1977, p. 80).

Quando D. Pedro I de Portugal sobe ao trono, as alianças se invertem. Os dois Pedros Crus se unem e combatem juntos em 1359 contra Aragão. É o que se comprova a seguir:

[...] entendia que, entre eles ambos, havia tantos e tão bons dívidos e assim aguisadas razões por que cada um deles devia fazer por honra e prol do outro toda cousa que pudesse. E que ele assim o entendia de fazer, também naquele mister que então havia como em todos os outros; e que para acrescentar na amizade e dívidos que ambos haviam que lhe prazia de o ajudar naquela guerra que começada tinha (LOPES, 1977, p. 81).

O rei D. Pedro I de Portugal sucedeu ao rei Afonso IV, o qual foi indiretamente responsável pela morte de Inês de Castro, amante do infante.

D. Pedro, antes de subir ao trono, casou-se com D. Constança, com quem teve três filhos. O mais velho, D. Fernando, sucedeu-lhe no trono. Quando a princesa chegou a Portugal para o casamento, o infante enamorou-se de Inês de Castro, donzela pertencente ao séquito que acompanhava a futura rainha. Teve com a aia castelhana três filhos.

Depois da morte de D. Constança, o infante não desejou mais contrair matrimônio, permanecendo ligado a D. Inês. Na ocasião, alguns fidalgos castelhanos quiseram depor seu monarca, substituindo-o por D. Pedro. D. Inês e seus irmãos fizeram parte da conjura. Este fato desagradou profundamente D. Afonso, ao perceber que tal ligação colocaria em perigo a sucessão ao trono de Portugal, constantemente ameaçada pelas investidas de Castela.

Acerca das características marcantes de D. Pedro, o cronista aponta uma grande qualidade do rei, a generosidade, uma vez que “a toda gente era galardoador dos serviços que lhe fizessem e não somente dos que faziam a ele, mas dos que haviam feitos a seu pai. E nunca tolheu a nenhum cousa que lhe seu pai desse, mas mantinha-a e acrescentava nela” (LOPES, 1977, p. 46).

No entanto, a maior virtude que poderia ser atribuída ao rei português, a justiça, ele a praticava de forma extremada. Tal qualidade, ressaltada por Aristóteles na obra *Ética a Nicômaco*, é considerada pelo grande filósofo como a maior de todas, pois nela se resumem todas as outras. (ARISTÓTELES, 1991, p. 231-233).

Fernão Lopes constrói a crônica ressaltando a extremada justiça como a principal marca de D. Pedro, o que o fez amado e respeitado pelo povo e, na maior parte das vezes, temido também.

D. Pedro era amado porque mantinha sempre o direito e a justiça. O cronista faz questão de ressaltar que essa não era uma marca do rei conhecida apenas por histórias que circulavam no reino, mas atestada por documentos escritos que comprovavam a veracidade dos fatos. É o que se pode verificar no fragmento a seguir: “Pois deste rei achamos escrito que era muito amado de seu povo, por o manter em direito e justiça, desi boa governança que em

seu reino tinha, bem é que digamos de cada cousa um pouco por verdes parte nos modos antigos” (LOPES, 1977, p. 52).

A partir do retrato do rei traçado por Fernão Lopes, a virtude da justiça era de fato uma marca muito forte em D. Pedro. Tão forte que, para ser justo, não fazia diferença entre pobres e ricos. Agia da mesma forma com uns e outros:

Assim que bem podem dizer deste rei Dom Pedro que não saíram em seu tempo certos os ditos de Sólon filósofo e doutros alguns. Os quais disseram que as leis e justiça eram tais como a teia de aranha, na qual os mosquitos pequenos caindo são retidos e morrem nela. E as moscas grandes e que são mais rijas, jazendo nela, rompem-na e vão-se. E assim diziam eles que as leis e justiça se não cumpriam senão nos pobres, mas os outros, que tinham ajuda e socorro, caindo nela, rompiam-na e escapavam. El-rei Dom Pedro era muito pelo contrário, cá nenhum, por rogo nem poderio, havia de escapar da pena merecida, de guisa que todos receavam de passar seu mandado (LOPES, 1977, p. 67).

De acordo com os ensinamentos de Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, o fim de todas as ações humanas será o sumo Bem (ARISTÓTELES, 1991, p. 6) e, para encontrar a felicidade, é preciso que se saiba equilibrar as ações e assim encontrar a justa medida. Na visão aristotélica, o homem público é aquele que tem por fim o bem público, o bem maior e, para isso, é preciso que observe o equilíbrio, a justa medida e as virtudes (ARISTÓTELES, 1991, p. 6).

Na crônica, fica claro que o rei levava ao extremo o seu senso de justiça. O historiador Antonio Sérgio, a partir da leitura do texto de Fernão Lopes, apresenta assim o retrato de D. Pedro: “[...] foi uma espécie de semilouco, plebeu de modos, galhofeiro, violentíssimo na cólera, com mania da justiça, ou melhor, da punição e possuía preciosos dotes de administrador” (SÉRGIO, 1978, p. 20).

Para ilustrar, serão destacados dois episódios da obra nos quais tal exacerbação fica patente. Um deles é o episódio da degola de dois criados que roubaram e mataram um judeu. Sem atender aos apelos dos que assistiam à sua conversa com os assassinos, mandou degolar os dois malfeitores. Em sua corte, ele era o juiz implacável.

Com o uso de uma única expressão – suja presa – o cronista, no fragmento a seguir, revela ao leitor o sentimento que motivou o comportamento dos escudeiros.

Assim aconteceu que, pousando ele nos paços de Belas que ele fizera, dois seus escudeiros, que grande tempo havia que com ele viviam, sendo ambos parceiros, houveram conselho que fossem roubar um judeu que pelos montes andava vendendo especiaria e outras cousas. E foi assim de feito, que foram buscar aquela suja presa e roubaram-no de tudo e, o pior disto, foi morto por eles. [...] foram presos e trazidos a El-rei, ali onde pousava.

No excerto destacado, o cronista ressalta o tom irônico no comportamento do rei, cuja demonstração de grande prazer em receber ali os escudeiros, encoraja-os a pensar que escapariam do castigo. A escolha das palavras para descrever a situação é uma marca da sutileza das narrações do cronista maior de Portugal o qual, já naquela época, revelava um talento raro para aquele tempo:

El-rei como os viu tomou grande prazer por serem filhados, e começou-os de perguntar como fora aquilo. Eles pensando que longa criação e serviço que lhe feito haviam o demovesse a ter algum jeito com eles, não tal como tinha com outras pessoas, começaram de negar dizendo que de tal cousa não sabiam parte (LOPES, 1977, p. 59).

Na passagem a seguir, Fernão Lopes continua a se utilizar de ironia ao narrar as atitudes e as palavras do rei:

Ele que sabia já de que guisa fora, disse que não haviam por que mais negar que ou confessassem como o mataram, senão que a poder de crus açoites lhes faria dizer a verdade. Eles em negando viram que el-rei queria pôr em obra o que lhes por palavra dizia, e confessaram tudo assim como fora.
El-rei sorrindo-se disse que fizeram bem. Que tomar queriam mester de ladrões e matar homens pelos caminhos. De se ensinarem primeiro nos judeus e depois viriam os cristãos (LOPES, 1977, p. 59).

No próximo fragmento, o cronista destaca no rei um lampejo de piedade, motivado por sua afeição pelos escudeiros, criados em sua corte, o que não o demove de seu propósito de “cortar o mal pela raiz”, ensinando aos súditos que a justiça deve servir para todos, sem exceção.

E em dizendo estas e outras palavras, passeava perante eles de uma parte a outra; e parece que lembrando-lhe a criação que neles fizera e como os queria mandar matar, vinham-lhe as lágrimas aos olhos por vezes. Depois tornava asperamente contra eles repreendendo-os muito do que feito haviam, e assim andou por um grande espaço.
Os que aí estavam que isto viam, suspeitando mal de suas razões, afincavam-se muito a pedir mercê por eles, dizendo que por um judeu astroso não era bem morrerem tais homens, e que bem era de os castigar por degredo ou outra pena, mas não mostrar contra aqueles que criara, pelo primeiro erro, tão grande crueza (LOPES, 1977, p. 59-60).

Apesar de todos os pedidos de abrandamento da pena, “El-rei, ouvindo todos, respondia sempre que dos judeus viriam depois aos cristãos. Em fim destas e doutras razões, mandou que os degolassem. E foi assim feito” (LOPES, 1977, p. 59-60).

O outro episódio a ser destacado da crônica é o da Maria Roussada. Na época de D. Pedro, dormir com alguém à força era “roussar”. O rei, sabendo que tal fato ocorrera, mesmo que já àquela altura a mulher e o “roussador” vivessem bem, casados, e já com filhos, mandou

enforcar o homem. A crueldade do fato é muito bem descrita por Fernão Lopes, ao evocar a triste imagem, que se torna até mesmo cômica, da mulher e dos filhos acompanhando o infeliz ao cadafalso, chorando: “El-rei, por cumprir justiça, mandou-o enforcar; e, atrás dele, iam a mulher e os filhos carpindo” (LOPES, 1977, p. 66).

A atitude do rei, desejoso de ser justo ao extremo, não conhecia, pois, limites.

Em contraposição à imagem do rei português que cometia atos cruéis em nome da justiça, Fernão Lopes destaca na crônica a figura de Pedro, o Cruel, rei de Castela.

Na crônica dedicada a D. Pedro I de Portugal, o rei de Castela, seu sobrinho, é apresentado com grande destaque. No trecho a seguir, o cronista tece um retrato da figura do rei castelhão:

Este rei foi muito arredado das manhas e condições que aos bons reis cumpre de haver, cá dizem que foi muito luxurioso, de guisa que quaisquer mulheres que lhe bem pareciam, posto que filhas de algo e mulheres de cavaleiros fossem e isso mesmo donas de ordem ou doutro estado, que não guardava mais umas que outras. Era muito cobiçoso do alheio por má e desordenada maneira, e não queria homem em seu conselho, salvo que lhe louvasse sua razão e quanto fazia. Matou muitas honradas pessoas, delas sem razão por lhe darem bom conselho, e outras sem porquê e por ligeiras suspeitas, em tanto que muitos bons se afastavam dele muito anojados por temor de morte, cá nenhum era com ele seguro, posto que o bem servisse e lhe ele muita mercê e honra fizesse. E deixados os achaques que a cada um punha para os matar, somente em breve das mortes digamos e mais não (LOPES, 1977, p. 83).

Com a leitura cuidadosa do texto, um retrato do rei de Castela é minuciosamente delineado, revelando a crueldade como sua marca. Enquanto seu tio recebeu a denominação de Justo, ou melhor, de Justiceiro, pelos atos extremados que cometeu durante seu reinado, o rei de Castela recebeu a alcunha de o Cruel, pois se comprazia em praticar atos violentos, matando aqueles que por acaso se interpusessem em seu caminho.

No capítulo XVI da crônica, há referência a vários assassinatos arbitrários ordenados pelo rei de Castela, inclusive o de sua mulher, D. Branca. O rei teve por amante D. Maria de Padilha, uma donzela criada por um fidalgo de sua corte. No trecho destacado, o cronista narra o que aconteceu no dia do casamento do rei com a duquesa de Bourbon, D. Branca:

Mandou pedir a el-rei de França que lhe desse por mulher uma das filhas do duque de Boubon, seu primo. [...]
E enviou el-rei de França com ela o visconde de Cardona e outros grandes cavaleiros de sua terra que lha trouxeram mui honradamente. E deu-lhe com ela mui grande casamento em ouro e prata e outras riquezas. [...]
E enquanto os mensageiros foram tratar este casamento tomou ele por manceba Maria de Padilha [...]. E tal vontade pôs El-rei nela que já não curava de casar com Dona Branca [...].
[...] ordenou de fazer suas bodas em Valladolid; e foram feitas uma segunda-feira. E logo à terça seguinte, como El-rei comeu, a cabo de uma hora deixou sua mulher, que não valeu rogo nem lágrimas da rainha Dona Maria, sua mãe, nem da rainha de

Aragão, sua tia, que o pudessem ter que se não partiu. [...] E noutro dia chegou a Montalvão, onde estava Dona Maria de Padilha [...] (LOPES, 1977, p. 84-85).

No próximo fragmento, o cronista narra como D. Branca foi covardemente assassinada:

A rainha Dona Maria tomou consigo sua nora e foi-se para Tordesilhas. E daí mandou-a el-rei levar guardada a Arevollo, que a não visse sua mãe nem outro nenhum. Depois a teve presa em Medina Sidónia e ali a mandou matar, sendo então a rainha em idade de vinte e cinco anos, muito sisuda e bem acostumada (LOPES, 1977, p.85).

Há na crônica várias passagens que atestam o espírito irrequieto e cruel de Pedro de Castela, bem como o senso exacerbado de justiça de Pedro de Portugal, beirando até mesmo o sadismo.

Um último trecho da crônica merece aqui ser destacado como o ápice da violência e da crença de que o poder de um rei se sobrepõe a qualquer autoridade na terra. Trata-se do episódio no qual Pedro de Portugal, aproveitando-se da aliança estabelecida com Castela, pede ao rei a entrega dos assassinos de sua amada, acoitados em seu reino, os quais para lá fugiram, logo após a morte de Dom Afonso IV, que os protegia. Em contrapartida, devolver-lhe-ia fugitivos de sua corte, acolhidos em Portugal. Eis o excerto:

A Portugal foram trazidos Álvaro Gonçalves e Pero Coelho. E chegaram a Santarém onde el-rei Pedro era. E el-rei, com prazer de sua vinda, porém mal magoado porque Diogo Lopes fugira, os saiu fora a receber. E sanha cruel sem piedade lhos fez por sua mão meter a tormento, querendo que lhe confessassem quais foram na morte de Dona Inês culpados, [...] (LOPES, 1977, p. 132).

Ainda que o rei tentasse extrair da boca dos prisioneiros a confissão, eles não o fizeram. Suas atitudes atiçaram o ódio de pelo menos um deles, motivando-o a dizer tudo o que muitos pensavam a respeito do soberano.

E nenhum deles respondeu a tais perguntas cousa que a el-rei provesse. E el-rei com queixume dizem que deu um açoute no rosto a Pero Coelho, e ele se soltou então contra el-rei em desonestas e feias palavras, chamando-lhe traidor, fê perjuro, algoz e carniceiro dos homens. E el-rei dizendo que lhe trouxessem cebola e vinagre para o coelho, enfadou-se deles e mandou-os matar (LOPES, 1977, p. 132).

O cronista, no trecho a seguir, descreve a crueza e a insensibilidade com que o rei se vingava dos assassinos de sua amada. A crueldade foi tão grande que até mesmo o algoz, acostumado com os mais bárbaros atos de violência, como aquele, jamais praticara. Fernão Lopes afirma preferir não contar os detalhes da morte dos prisioneiros.

A maneira de sua morte, sendo dita pelo miúdo, seria mui estranha e crua de contar, cá mandou tirar o coração pelos peitos a Pero Coelho e a Álvaro Gonçalves pelas espáduas. E quais palavras houve, e aquele que lho tirava que tal ofício havia pouco em costume, seria bem dorida cousa de ouvir. Enfim mandou-os queimar. E todo feito ante os paços onde ele pousava, de guisa que comendo olhava quanto mandava fazer (LOPES, 1977, p. 132-133).

Tal ato gerou no povo grande indignação, abalando, por final, a boa fama que o rei conquistara.

O cronista encerra o capítulo destacando o abalo que provocou no povo o não cumprimento de regras estabelecidas, como, por exemplo, a proteção prometida aos refugiados, não seguida por ambos os reinos:

Muito perdeu el-rei de sua boa fama por tal escambo como este, o qual foi havido em Portugal e em Castela por mui grande mal, dizendo todos os bons que o ouviam que os reis erravam muito indo contra suas verdades, pois que estes cavaleiros estavam sobre segurança acoutados em seus reinos (LOPES, 1977, 133).

Muito provavelmente, o que causou no povo tal indignação foi a demonstração de abuso de autoridade cometida por ambos os reis, que, atendendo a interesses pessoais, burlaram regras que jamais poderiam ter sido descumpridas.

Analisando a crônica do século XV, percebe-se a estratégia do cronista que, já distanciado no tempo, resgata a vida do rei D. Pedro I, elegendo os fatos que minuciosamente demonstram o caráter duro do monarca, porém ressaltando que a virtude da justiça era sua maior marca.

Fernão Lopes traçou um perfil minucioso do caráter de Pedro de Portugal, usando os fatos que mostravam o quanto era justo, porém, não escondendo o que de cruel praticava. Deixou aos leitores as conclusões acerca do monarca e deu-lhes como parâmetro um retrato do seu contemporâneo que se mostrou não só cruel, mas de fraco caráter.

A crueldade, característica dos dois monarcas apresentados na crônica medieval, é recriada e valorizada na construção da imagem dos antepassados do personagem-narrador da obra de Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino*.

3.4.2 Os cinco impérios de sangue e crueldade da Pedra do Reino.

O livro de Suassuna, como já foi tratado anteriormente, é uma obra híbrida porque reúne em si traços de vários gêneros textuais, sendo um deles a crônica. Esta era uma composição historiográfica muito marcante na Idade Média, que privilegiava os acontecimentos na vida de um rei, narrando fatos político-militares, a vida de uma entidade

religiosa ou de seus membros e fatos de importantes figuras históricas (MICHELETTI, 1997, p. 48-49).

Quaderna utiliza recursos da crônica medieval colocando nela traços peculiares aos Livros de Linhagem, pois ambos são textos historiográficos. Seus relatos baseados em fatos documentais misturam-se aos textos de memória que informam, sob um ponto de vista pessoal, fatos político-sociais.

Pode-se perceber certa semelhança entre os reis da Pedra do Reino e os de Portugal e de Castela, traçados por Fernão Lopes na *Crônica de D. Pedro*. O tema da crueldade, tão marcante na crônica portuguesa, é recriado, no texto de Suassuna, como marca da origem da realeza dos antepassados de Quaderna.

O narrador do *Romance d'A Pedra do Reino* divide sua ascendência passando por cinco Impérios, todos eles marcados pelo sangue e pela crueldade.

O reinado de Dom Silvestre I, no Rodeador, foi curto, mas já tinha todas as características tradicionais da nossa Dinastia. Seu trono era uma Pedra sertaneja, Catedral, Fortaleza e Castelo. Dali, ele pregava a ressurreição daquele rei antigo, sangrento, casto e sem mancha, que foi Dom Sebastião, o Desejado. Pregava também a Revolução, com a degola dos poderosos e a instauração do novo Reino, com o Povo no poder (SUASSUNA, 2006, p.68-69).

O segundo império se inicia com os remanescentes do primeiro império, sobreviventes do massacre do Rodeador⁷¹.

Lá um dia, o infante Dom João Antônio Vieira dos Santos, filho de Dom Gonçalo José, sabendo a gloriosa história vivida por seu tio, El-Rei Dom Silvestre I, inflamou-se também da sagrada ambição do Trono e do dom escumante da Profecia; e, proclamando-se Rei, iniciou o Segundo Império, com nova pregação do Reino-Encantado e subindo ao trono com o nome de Dom João I, O Precursor (SUASSUNA, 2006, p.72).

Prosseguindo a narrativa, cita o fato histórico contado pelo historiador Antônio Ático de Souza Leite. Na narrativa, conta-se a história de um fanático João Antônio dos Santos, líder da seita sebastianista da Pedra Bonita que culminou numa chacina de três dias, fruto da

⁷¹ Tal seita foi criada em Pernambuco por volta de 1817. Silvestre José dos Santos, um ex-soldado do Décimo Segundo Batalhão de Milícias, cognominado de o Profeta, depois de ter peregrinado por Alagoas, instalou-se no monte do Rodeador em Pernambuco, onde formou um vilarejo com cerca de 400 adeptos que o seguiam. Tendo alguns conhecimentos religiosos, mas analfabeto, construiu uma capela junto a uma laje “encantada”, dentro da qual lhe falava uma Santa. Chamavam o lugar de a Cidade do Paraíso Terrestre, onde tudo era perfeito, todos eram imortais e, caso fossem atacados, D. Sebastião os tornaria invisíveis. A seita foi crescendo em número e em fama, o que causou descontentamento ao governador da província, temendo que o ajuntamento se opusesse a seu governo. Movido por esse temor, enviou destacamentos à cidadela, massacrando covardemente os membros da “irmandade”. Muitos seguidores pereceram, outros foram aprisionados, porém Silvestre, o líder, conseguiu fugir. Numa devassa feita, depois do massacre, pelo ouvidor do Recife, não se descobriu nenhum indício acerca de ideias políticas no ajuntamento do Rodeador (QUEIROZ, 1976, 220, 221, 222).

crença no retorno do rei Dom Sebastião. Tal episódio fora mencionado neste trabalho, a partir do livro de António Machado Pires, *D. Sebastião e o encoberto*.

Quaderna se utiliza do recurso da comprovação documental, como o fazia Fernão Lopes, para referendar sua história:

Sobre tudo isso, existe um papel do Governo, coisa *oficial* e portanto *indiscutível*. É uma carta-relatório, dirigida a Francisco do Rego Barros, Conde da Boa Vista, Governador, no tempo do Império, da Província de Pernambuco. Foi escrita pelo Prefeito de Flores, o Fidalgo sertanejo Francisco Barbosa Nogueira Paes, e registrada na Secretaria do Governo de Pernambuco, o que prova que até o falso e estrangeirado Império dos Braganças reconheceu oficialmente, através de seu Condezinho de merda, a realidade do Império da Pedra do Reino no Brasil. Nesse documento fica provado que meu bisavô, coroado Rei, foi quem teve, realmente, a idéia sagrada e gloriosa de banhar as torres do nosso Castelo de Pedra com o sangue dos inocentes (SUASSUNA, 2006, p.75, grifos meus).

No próximo fragmento, o narrador conta um episódio terrível da chacina, fazendo questão de não suprimir os pormenores, pois não era discreto como o cronista Souza Leite:

[...] continuavam os nossos a promover, na Pedra do Reino, o grande evento da Restauração. Meu bisavô teria, talvez, suspenso antes as matanças: ocorre, porém, que, excitado por elas, seu desejo sexual exacerbou-se. Mandou trazer sua mulher, a Princesa Isabel, querendo possuí-la na frente de todos, enquanto o sangue dos degolados corria. Ela, porém, estava grávida de nove meses, pronta, já, para parir, e recusou-se. Então, Dom João II, O Execrável, pegou a irmã dela, a Rainha Josefa, e, enquanto se preparava para possuí-la, mandou que lhe dessem dezessete facadas, o que foi feito durante a posse, alcançando ele, segundo dizia, um gozo como nunca tinha experimentado. Souza Leite, mais discreto, recusa-se a contar tudo com os pormenores (SUASSUNA, 2006, p.78-79).

A cada trecho do episódio contado por Quaderna, a versão do historiador Souza Leite é inserida. O que para Quaderna é motivo de honra, como os assassinatos cometidos na Pedra do Reino, na narrativa de Souza Leite o verdadeiro horror que foi a chacina é largamente apregoadado.

Quaderna narra como surgiu e como desapareceu o quarto Império, que durou apenas um dia. O fato histórico em si não possui nada de glorioso e, na verdade, a narrativa de Souza Leite denuncia a miséria e a degradação a que chegam os seres humanos. Quaderna transforma o que é horrível e cruel em motivos de honra e de glória.

Infelizmente, porém, um dia tão bem começado como aquele 17 de Maio de 1838, seria o último de matança e do nosso Terceiro Império: porque na manhã desse dia, meu outro tio-bisavô, o infante Dom Pedro Antônio, levantaria um motim contra Dom João II, O Execrável, sendo vitorioso e levando novamente ao trono o ramo Vieira-dos-Santos, no Quarto Império, que só iria durar até o dia seguinte (SUASSUNA, 2006, p.80).

Continuando a narrativa exaltando sua ascendência, utiliza-se de um trecho de Souza Leite sobre o episódio sangrento e o incorpora a seu discurso:

Foi esse o trágico fim do Quarto Império. E, apesar de sua hostilidade, o genial Souza Leite reconhece que a queda sangrenta da nossa Coroa foi “uma catástrofe, uma horripilante Tragédia que a História registrará”: o que prova que nossa Casa Real não fica devendo nada às outras, em questões de prosápia e importância epopéica. Nossa Monarquia acaba, como todo Trono digno desse nome, com os campos e a Coroa banhados pelo sangue dos Reis (SUASSUNA, 2006, p.82).

O que difere a crônica de Quaderna da de seus antepassados é principalmente o fato de ele estar diretamente envolvido por ser descendente dos personagens ali retratados. A parcialidade faz com que o texto seja abertamente fruto de uma construção que o próprio narrador revela. A matéria narrada reproduz passagens inteiras, retiradas das crônicas de figuras renomadas como Antônio Ático de Souza Leite, Pereira da Costa e de outros documentos como a “carta relatório do Prefeito de Flores”, espelhando-se na crônica quinhentista que apresentava uma grande preocupação em documentar tudo o que se escrevia.

No entanto, Quaderna, ao mesmo tempo em que transcreve o relato da crônica oficial sobre o episódio histórico, ajeita os fatos, substituindo as figuras reais por personagens de sua própria família, criando assim a sua versão dos eventos ocorridos, ou seja, cria provas documentais que favoreçam o que deseja fixar como verdade.

Eu já não me sentia mais envergonhado, e sim orgulhoso, de pertencer à Casa Real da Pedra do Reino, de modo que já andava era com medo de rivais [...] Resolvi cortar o mal pela raiz: pedi a João Melchiades que, como parente dos Ferreira-Quadernas, escrevesse um romance sobre a Pedra do Reino. Ele me atendeu, e o folheto ficou uma beleza, cuidando eu logo de imprimi-lo e vendê-lo nas feiras (SUASSUNA, 2006, p.104).

Ao “vender” a sua versão dos fatos, a que lhe convinha, aquela seria a interpretação que circularia entre o povo e que povoaria o imaginário popular. Com isso, mais uma vez fica claro que todo discurso, até mesmo histórico, é fruto de escolhas e também de fabulação.

O que há são interpretações daqueles que registram os fatos. Por mais isentos que tentem ser os que narram episódios “reais”, fatalmente o farão à luz de um olhar, de uma das possíveis visões sobre um evento.

3.5 A crueldade e o contexto político-social do Brasil

Como já foi dito aqui neste trabalho, o *Romance d'A Pedra do Reino* surgiu depois de várias tentativas do escritor de escrever sobre seu pai:

Vou explicar para vocês a gênese *d'A pedra do Reino*. No início dos anos 50, eu tentei primeiro escrever uma biografia do meu pai que se chamaria *Vida do presidente Suassuna, cavaleiro sertanejo*. Eu tinha esse projeto, mas não consegui escrever. Era uma carga de sofrimento muito grande. Tentei outro gênero, que era um pouco mais distanciado – a poesia. Tentei escrever um poema longo chamado “Cantar do potro castanho”. Isso foi por volta de 1954. Não consegui também. Aí eu disse: deixa isso pra lá, não vou bulir com isso mais não. Então, em 1958, comecei a tomar notas para um romance longo, que era *A Pedra do Reino*. Fiz mais de uma versão *d'A Pedra* (SUASSUNA, 2000, p. 27).

Após a leitura do relatório de Antônio Ático de Souza Leite sobre a tragédia da Pedra Bonita, o escritor decidiu fazer um romance sobre o tema. Quando iniciou a escrita, percebeu que ali estava a motivação para iniciar a homenagem a seu pai.

O livro tem como centro motivador uma tragédia e igualmente uma tragédia marcou o início da própria vida do escritor.

Os acontecimentos de 1930 ficaram marcados na memória de Suassuna que, embora tivesse apenas três anos de idade, julga lembrar-se, por meio de relatos e de histórias que posteriormente ouviu ou leu, dos fatos que culminaram no assassinato de seu pai, cujas consequências deixaram marcas profundas em sua alma.

Sua mãe ficou viúva aos 34 anos de idade, com nove filhos pequenos, e demonstrou uma grande força ao assumir sozinha a família:

Todos nós tínhamos consciência da situação que ela enfrentava com coragem e, se quisesse dar um desgosto a minha mãe, era só chegar perto dela se lamuriando da vida. Ela foi muito forte. Mamãe era nordestina, profundamente enérgica e profundamente meiga (SUASSUNA, 2000, p. 26).

O escritor informa que sua mãe nunca alimentou nos filhos ódio pelo assassinato do pai. Isto não significa, portanto, que tivesse perdoado o assassino do marido, o que, segundo o escritor, ocorreu, muito tempo depois, quando Suassuna já possuía filhos.

Para evitar que sofressem mais do que já sofriam com as perseguições políticas de que foram vítimas, desde o assassinato de João Pessoa, e após o assassinato de João Suassuna, D. Rita Villar mudou-se com os filhos para o Recife, com o objetivo de tirá-los daquele círculo de vingança, após várias tentativas de encontrar um lugar seguro dentro do próprio estado da Paraíba. Suassuna confessa que sua mãe trabalhou tão bem para que o círculo de vingança fosse interrompido, que só descobriu que o assassino do pai estava vivo aos 50 anos de idade. O escritor, no entanto, afirma que, com ele, o processo de perdão ao assassino está em curso e

que “a purificação trazida pelo *Romance d’A Pedra do Reino*” lhe ajudou muito (SUASSUNA, 2000, p. 27).

Quando soube que ele estava vivo, perguntei a minha mãe: “A sra. dizia pra gente que o Miguel tinha morrido, por quê?” Ela respondeu: “É verdade, meu filho, eu menti. Precisava tirar esse peso de vocês”. Pouco antes de morrer, minha mãe deu uma entrevista procurando inocentar o mandante. Eu tenho a impressão de que ela fez isso ainda temendo que a gente pudesse agir movido por um sentimento de vingança, de dívida de sangue (SUASSUNA, 2000, p. 27-28).

A mãe do escritor conseguiu seu intento, na medida em que seus filhos jamais se envolveram em disputas políticas, e nenhum deles buscou vingar a morte do pai.

Há os que afirmam que Suassuna, escrevendo *A Pedra do Reino*, estaria com isso praticando um tipo de vingança. O escritor nega veementemente essa ideia, pois seu romance, ao contrário de se tratar de uma vingança, é, por fim, uma tentativa de “recuperação” da memória do pai: “Por isso eu acho o nome *Pedra* muito importante. É como se eu encaixasse uma pedra angular para erguer um monumento ao meu pai” (SUASSUNA, 2000, p. 29).

O escritor, em várias entrevistas que concedeu a jornalistas e pesquisadores, sempre afirmou sua intenção de criar uma literatura que não se restrinja apenas ao ambiente onde os fatos acontecem, mas que aborde temas que reflitam situações que possam ocorrer em qualquer espaço e com qualquer pessoa. Desta forma, seu projeto artístico não pode ser considerado “regionalista”, já que não discute apenas questões ligadas a determinadas regiões. Um ótimo exemplo pode ser destacado quando Suassuna compara Guimarães Rosa a Cervantes: “Guimarães fez a mesma coisa que Cervantes. Através do homem mineiro, tratou do problema do ser humano de qualquer lugar; se um japonês ler aquilo, vai entender, se tiver bom gosto, vai entender, aceitar e gostar” (SUASSUNA, 2000, p. 37).

Sabe-se que o *Romance d’A Pedra do Reino* é ambientado no sertão da Paraíba e que as ações transcorrem no ano de 1938. O autor se utiliza de fatos históricos ocorridos naquela época e retrocede no tempo, cem anos antes, para tratar do episódio que serviu de mote para a escrita do romance, a chacina da Pedra Bonita.

O processo de construção do texto de Suassuna coincide com um período histórico muito conturbado no país – a ditadura militar. O romancista, como já foi abordado aqui, alega não se ter omitido em denunciar no livro a violência e os desmandos ocorridos no período. Há no texto várias referências a episódios marcantes e até mesmo chocantes. Um deles, como já foi aqui tratado, é o assassinato do padre em Taperoá, remetendo ao assassinato do padre seguidor de Dom Hélder Câmara, morto no Recife em 1969. A par deste e de outros episódios

sangrentos, o próprio livro é construído a partir de um evento histórico em que a crueldade é a tônica.

O que se percebe da leitura do romance é que o escritor não estava desconectado de seu tempo no momento da escrita do romance, já que há referências no texto a episódios e até mesmo atitudes de personagens e das autoridades locais que remetem ao contexto do regime militar. Os fatos em que isso se verifica já foram aqui tratados no item 1.2. Entretanto percebe-se que a escolha em ambientar o romance na década de 30 do século XX está muito mais ligada às questões que envolveram a morte de João Suassuna e o contexto político da época, talvez como forma de elaborar a sua versão dos fatos ocorridos, a que dê um novo sentido para tudo o que aconteceu.

O que se pretende aqui demonstrar é que o tema da crueldade, conquanto esteja ligado às histórias do sertão nordestino, com suas leis próprias, não foi tratado fortuitamente por Suassuna. Segundo Raquel de Queiroz,

o que há principalmente n'*A Pedra do Reino* é uma força de paixão, uma gana de recaptura, dentro do elemento criador. Suassuna não apenas conta – mas reivindica; sente-se que há na paixão de Quaderna a sua própria paixão dele, Suassuna. Naqueles sonhos loucos os próprios sonhos dele sonhados, um reclamo contra a usurpação, uma ira enterrada, uma deformação de vingança? (QUEIROZ in SUASSUNA, 2006, p. 17).

Se houve o propósito de vingar a morte do pai, este se deu bem ao gosto de Quaderna, pela via poética. O pai, “injustiçado”, assemelha-se ao “Rapaz-do-Cavalo-Branco, cordeiro inocente nascido de uma raça amaldiçoada – formoso e assinalado e cuja sina é a morte, como o rei D. Sebastião...” (QUEIROZ in SUASSUNA, 2006, p.17).

Sinésio, segundo Quaderna, era adorado e querido pelo povo, pois representava a esperança de um Reino onde todos seriam livres e felizes, semelhantemente ao Reino Encantado, prometido pelo rei da Pedra do Reino, ancestral de Quaderna.

Sinésio, o filho mais moço do meu padrinho, desapareceu sem ninguém saber como. Dizia-se que fora raptado, a mando das pessoas que tinham degolado seu Pai, pessoas que odiavam o rapaz porque ele era amado pelo Povo sertanejo, que depositava nele as últimas esperanças de um enigmático Reino, semelhante àquele que meu bisavô criara (SUASSUNA, 2006, p. 60).

A imagem forjada para Sinésio pode ser transposta para a imagem de João Suassuna, o político ligado às forças rurais que rivalizava com João Pessoa, representante da força urbana.

Quaderna foi arrolado num processo que culminou em sua prisão por estar envolvido com a chegada de Sinésio, para reclamar o direito ao reino, e por ser acusado pela morte do seu tio e padrinho, degolado misteriosamente.

Os dois eventos ficcionais podem ser aproximados aos episódios ocorridos com a própria história de Suassuna: Sinésio, herói rural, luta para resgatar o trono que é seu por direito, e é apoiado pelo povo que deseja um reino livre onde todos sejam felizes. Um reino em que as tradições e a vida sertaneja sejam preservadas e valorizadas. Esse herói sertanejo, em muitos aspectos, possivelmente é espelhado em João Suassuna, político apoiado pelo povo sertanejo e pelos proprietários rurais de seu estado, em contraposição ao rival João Pessoa, apoiado pelos usineiros e burgueses.

O tio e padrinho de Quaderna, morto misteriosamente, é uma referência a João Dantas, parente de Suassuna, autor da morte de João Pessoa, que aparece degolado na cadeia, de forma misteriosa. Esta relação já foi várias vezes aludida pelo próprio escritor e aqui referida. O autor confessa que, ao criar o personagem D. Pedro Sebastião, conscientemente não havia pensado no parente de sua mãe, João Dantas. Foi sua irmã, Germana, para quem pediu que lesse o seu romance, que lhe chamou atenção para o fato: “Dei uma das versões para minha irmã Germana ler. É uma pessoa de quem gosto e na qual confio muito. Um dia, ela me disse: ‘Ariano, você já notou que a morte do padrinho de Quaderna é a morte de João Dantas’”? (SUASSUNA, 2000, p. 25-26).

Por estar envolvido nos dois episódios, o da chegada de Sinésio e o da morte de D. Pedro Sebastião, Quaderna é preso. Esta, possivelmente, é uma metáfora do aprisionamento do próprio Suassuna, que está enredado na história da vida de seu pai. Como Quaderna diz que vai escrever a epopeia do povo sertanejo como arma de defesa contra a acusação que o mantém preso, Suassuna escreve o livro que o libertará do aprisionamento em que se encontrou durante toda a vida: a tristeza pela ausência do pai.

De acordo com Carlos Newton Júnior, Suassuna apresenta em toda sua obra poética, mais propriamente, uma “visão trágica do mundo” que se encontra alicerçada em três temas predominantes: a *morte do pai*; um sentimento de *exílio* – um exílio “existencial – o mundo visto como um lugar de sofrimento, privações e dificuldades de toda ordem”. Em vários momentos é o exílio real: “um sertanejo forçado a deixar o sertão da infância para viver na cidade grande” e, por fim, “como forma de apaziguar o sofrimento no mundo, surge a perspectiva de *redenção*”, de “reencontro com o pai em um reino futuro” (NEWTON JÚNIOR, 2000, p. 138-139).

Essa visão trágica no *Romance d'A Pedra do Reino* é atenuada pelo riso e pela visão grotesca do mundo empreendida pelo narrador Quaderna.

O narrador-personagem se utiliza dos episódios sangrentos vividos e “provocados” por seus antepassados e constrói uma descendência “nobre”, da qual se orgulha, e que permanece na imaginação e no sonho. Ele é o rei, descendente dos autores do episódio do Rodeador e depois da chacina da Pedra Bonita, mas seu reinado é imaginário, fruto de uma construção literária em que o sonho é a principal componente. No trecho a seguir, o narrador destaca a dimensão mítica que se formou em torno da sangrenta história de seus ascendentes:

[...] conta-se que o sangue que embebeu a terra e as pedras, durante o reinado dos Quadernas, foi tanto que, na Sexta-Feira da Paixão de cada ano, os catolezeiros começam a gemer, as pedras a refulgir no castanho e nas incrustações de prata ou malacacheta, e as coroas-de-frade começam a minar sangue, vermelho e vivo como se tivesse sido há pouco derramado (SUASSUNA, 2006, p. 66).

O movimento de Quaderna é semelhante ao movimento do próprio Suassuna: transformar uma realidade dura e cruel em algo quimérico, com honras e glórias, mesmo que sejam apenas no campo literário, da imaginação.

[...] o elemento mais importante, ali, como fundamento de glória e sangue da minha realeza: são as duas enormes pedras castanhas a que já me referi, meio cilíndricas, meio retangulares, altas, compridas, estreitas, paralelas e mais ou menos iguais, que, saindo da terra para o céu esbraseado, numa altura de mais de vinte metros, formam as torres do meu Castelo, da Catedral encantada que os Reis meus antepassados revelaram como pedras-angulares do nosso Império do Brasil (SUASSUNA, 2006, p. 66).

A opção por valorizar o que de cruel, de sanguinário e de sádico está na base do movimento messiânico apresentado na obra é, talvez, a necessidade de “expressar o conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo” (BRITO, s/d, p. 4). A morte do pai provocou “a queda do autor de um mundo ilusório de felicidade e segurança para o abismo da infelicidade e da desordem” (NEWTON JUNIOR, 2000, p. 141). Por mais que o registro dos fatos cruéis pretenda dar conta do real, “a violência da realidade é sempre maior do que a imagem que a documenta, registra, representa” (BRITO, s/d, p. 7).

Toda vez que eu evocava esse primeiro reinado, o Primeiro Império da minha família, via todo aquele sangue derramado no Rodeador pingando sobre uma Coroa de Prata. Via as espadas luzindo por entre chamas gloriosas, ao pipocar da fuzilaria. Via meus parentes, rangendo os dentes e escumando de raiva sagrada, lutando na defesa do Arraial incendiado, por entre fogaréus, quimeras, prodígios e revelações (SUASSUNA, 2006, p. 69).

Suassuna-Quaderna cria todo um cenário em que as misérias e as mazelas do sertão aparecem, resgata trechos que evidenciam a crueldade praticada no sertão, mas, ao final, por meio de artifícios retóricos, tudo é transmutado numa paisagem bela e mágica: “No fantástico cenário está a transfiguração do seu mundo sertanejo – como ele queria que esse mundo fosse, ou como imagina que é”, já que enxerga esse mundo, distanciado pelo tempo, sob as lembranças do adolescente que de lá foi exilado. Por isso, “tem recuo suficiente para descobrir o mistério onde os da terra naturalmente só vêem o cotidiano” (QUEIROZ in SUASSUNA, 2006, p. 17).

3.6 Entre a paráfrase e a paródia: heróis sertanejos em construção

Sabe-se que o indivíduo que se destaca, que é superdotado, valente e diferente da média dos homens é considerado herói. Esse conceito surgiu na Grécia e está relacionado à construção mítica.

Como o mito corresponde às crenças de um povo, de uma comunidade, de uma coletividade, torna-se assim, a “verdade” para eles. “[...] um mito sobrevive num povo não porque lhe explique a sua realidade, mas por refletir um aspecto real desse mesmo povo e até de todos nós: *os mitos refletem sempre um medo de mudança*” (FEIJÓ, 1984, p. 12-13).

Partindo dessa conceituação de mito e de herói, podemos fazer algumas aproximações entre certos personagens do *Romance d’A Pedra do Reino* e o ideal cavaleiresco, postulado por Ramon Llull, em seu *Livro da Ordem de cavalaria*.

Sabe-se que o escritor catalão, já no século XIII, desejava reforçar os ideais da cavalaria que, àquela altura, estavam perdidos. Seu livro tinha como propósito maior não só resgatar tal ordem, transmutada em vícios abomináveis, como o do perjúrio e da luxúria, mas também recuperar o povo cristão, as ovelhas desgarradas do rebanho.

Dessa forma, o livro procura fixar quais seriam as virtudes obrigatórias a um verdadeiro cavaleiro, bem como todos os seus deveres para com seu senhor e seu povo. Para Llull,

[...] as maiores missões do Cavaleiro são: pacificar os homens, manter e defender o cristianismo e vencer os infiéis. A cavalaria deveria estar a serviço da fé cristã. Para tanto, o Cavaleiro deveria imbuir-se dos mais nobres ideais, pois esta era uma missão divina, e só os puros de coração deveriam ter acesso a ela (COSTA in LLULL, 2000, p. XXVI-XXVII).

O cavaleiro perfeito, na concepção de Ramón Llull, é aquele que se assemelha a um religioso, não sendo necessariamente um deles. O cavaleiro deve ser, preferencialmente, nobre e rico. Sendo assim, poderá obter todo o armamento necessário ao seu ofício; oferecer uma festa na ocasião de sua sagração; bem como dar presentes aos seus convidados, etc.

No *Romance d'A Pedra do Reino*, o personagem Sinésio pode parecer, num primeiro momento, uma espécie de paráfrase do herói-cavaleiro aos moldes medievais, enquanto outros, bem ao gosto suassuniano, constituem-se, de fato, em paródias do ideal cavaleiresco.

Sinésio, personagem que guarda muitas características do ideal medieval de cavaleiro, é belo, jovem e é também uma figura enigmática. Já no início da história, o narrador faz menção a sua “misteriosa” aparição. Depois de ter sido considerado morto, reaparece, enigmaticamente, numa “estranha cavalgada” que chega a Taperoá, cidade onde se descortina toda a trama.

No romance, como já foi aludido anteriormente, percebe-se visível relação entre o personagem Sinésio e o mito arturiano, tão difundido no medievo ibérico, bem como com a figura do rei português, D. Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir em 1578.

A construção do personagem Sinésio mantém fortes relações intertextuais com o personagem Galaaz, de *A Demanda do Santo Graal*. Como o cavaleiro perfeito, Sinésio, na véspera de Pentecostes, retorna a Taperoá, em busca do tesouro deixado por seu pai, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto. Essa busca remete-nos à demanda dos cavaleiros da Távola Redonda ao Santo Graal. Sinésio é puro, é casto, como Galaaz, e em um só aspecto difere do cavaleiro perfeito da corte do rei Artur. Sinésio serve a uma dama e por ela se apaixona – o que era típico dos cavaleiros como, por exemplo, Lancelote – caso que não ocorre com Galaaz, que, por seu alto grau de pureza e castidade, é aproximado ao Cristo.

No romance, a descrição de Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, inicia-se assim: “Tinha cerca de vinte e cinco anos. Não era simplesmente um rapaz: era um mancebo. Mais do que isso: era um Donzel. E tem gente, aí pela rua, que, ainda hoje, garante que naquele tempo ele chegava, mesmo, a ser um donzelo.” (SUASSUNA, 2006, p. 45). Note-se que, além de jovem, ele era puro, casto, condição e qualidade preconizadas no *Livro da Ordem de Cavalaria* para a sagração de um cavaleiro.

Dando seguimento à análise do texto em questão, elementos indispensáveis ao bom cavaleiro, como a boa montaria, por exemplo, são aqui descritos:

[...] Via-se que ele era o centro, motivo e honra da Cavalgada, porque tinham lhe destacado a maior, mais bela e melhor das montarias, um enorme e nobre animal branco, de narinas rosadas, de cauda e crinas cor de ouro, cavalo que, como

soubemos depois, tinha o nome legendário de "Tremedal" (SUASSUNA, 2006, p. 45-46).

Ainda de acordo com os preceitos postulados por Lull, Sinésio tinha porte e semblante condizentes com o que se esperava de um altivo cavaleiro. É o que se comprova no trecho a seguir:

[...] Ele o montava, como observou mais tarde o Doutor Samuel, "com um ar ao mesmo tempo modesto e altivo de jovem Príncipe, recém-coroadado e que, por isso mesmo, ainda está convencido de sua realeza". Alto, esbelto, de pele ligeiramente amorenada e de cabelos castanhos, montava com elegância, e de seus grandes olhos, também castanhos e um pouco melancólicos, espalhava-se sobre todo o seu rosto uma certa graça sonhadora que suavizava até certo ponto suas feições e sua natureza – às vezes arrebatada, enérgica, quase dura e meio enigmática,[...] (SUASSUNA, 2006, p.46).

Na descrição a seguir, percebe-se a preocupação em detalhar a indumentária do cavaleiro sertanejo, tão imponente quanto a do cavaleiro medieval descrito por Lull:

[...] O rapaz do cavalo branco usava um gibão mais artisticamente trabalhado do que os dos outros Cavaleiros. Assemelhava-se aos "gibões de honra e boniteza" que se usam nos desfiles de Cavalhadas e puxadas-de-boi. [...]Tinha as mesmas joelheiras e ombreiras dos outros. As dele, porém, eram negras e costuradas ao couro castanho da véstia e das "guardas" por tiras de couro vermelho, de modo que, mais do que qualquer outro, seu gibão parecia a armadura de um Cavaleiro sertanejo, com os couros trançados em ouro, púrpura, goles e sable – para narrar com esmaltes heráldicos esta heráldica cena da mais armorial Cavalaria sertaneja. E o próprio Donzel, assim, com aquela roupa de couro predominantemente amarela e vermelha, parecia (todo ele ouro, sangue e coração) [...] (SUASSUNA, 2006, p.46).

No trecho seguinte, o escudo usado pelo Rapaz-do-Cavalo-Branco como um distintivo, com as mesmas armas da bandeira que vinha à frente da tropa, continha algo que não costumava figurar em tais emblemas: a imagem da mulher a quem o cavaleiro medieval devia vassalagem amorosa, símbolo do amor cortês.

O mais notável, porém, é que, atado ao pescoço por uma fechadura de prata, caía por trás das costas do Donzel, de modo a cobrir a garupa do cavalo "Tremedal", um manto vermelho, no qual estava bordado um grande Escudo com as mesmas armas da bandeira – as três Onças vermelhas em campo de ouro e os treze contra-arminhos de prata em campo negro. Aqui, porém, havia uma novidade: o escudo era encimado por uma figura a modo de "timbre", uma bela Dama de cabelos soltos, vestida com um manto negro semeado de contra-arminhos de prata e mantendo as mãos cobertas. Era a Dama jovem e sonhosa, de olhos verdes, de cabelos lisos, finos, compridos e castanho-claros que seria, para o rapaz do cavalo branco, "o grande amor de sua vida" (SUASSUNA, 2006, p.46-47).

É evidente a intertextualidade entre o personagem Sinésio e os cavaleiros de *A Demanda do Santo Graal*; no entanto, o objetivo do escritor não é recriar um personagem medieval, o que seria um anacronismo emprobrecedor, mas apontar como a matriz ibérica é

aqui revivificada. A existência de um personagem como Sinésio, no texto, reforça a presença do substrato medieval na cultura sertaneja, resultado de uma mescla com outras lendas e mitos que formaram o nosso imaginário popular.

Serão retomadas as duas vozes radicalmente opostas no romance. Trata-se dos personagens Clemente Anvérsio e Samuel Wandernes. Como se sabe, o primeiro, defensor da cultura popular, sem a mistura com as tradições estrangeiras; e o segundo, defensor da fidalguia trazida ao Brasil pela cultura ibérica.

No trecho a seguir, a crítica que o personagem Samuel faz à apropriação feita pelo povo da figura do cavaleiro perfeito, associada ao personagem Sinésio, expressa a sua intolerância ao colorido local que o povo empresta aos seus mitos e crenças.

-Ah, meu Deus, essa bárbara *Civilização do couro* estraga tudo! Parece que é a história ibérica e nobre da Demanda do Santo Graal, mas inteiramente deturpada! Os nomes aparecem errados, e lá vem a Caatinga e um cavalo chamado Punhal, e um Cavaleiro vestido de gibão e chapéu de couro, e lá aparece o Sertão metido onde nunca esteve, e lá aparece uma Mulher, de olhos verdes e parecida com uma garça, estragando, com sua presença, a idéia de castidade absoluta que se deve ligar à imagem do Cavaleiro, que deveria ser um misto de Guerreiro e monge... (SUASSUNA, 2006, p. 713).

O personagem sugere que a narrativa popular tenta de forma tortuosa apropriar-se da novela medieval, quando denuncia que os nomes, as vestes e os lugares que lá figuram não se assemelham à narrativa inspiradora e que na novela original não havia, principalmente, a presença de uma mulher a quem o cavaleiro puro e casto devesse vassalagem.

Na passagem seguinte, o mesmo personagem continua criticando a apropriação do tema original, rotulando-o de algo de “mau gosto”, uma vez que, segundo sua opinião, a recriação extinguiu no produto final o que existia de mais belo na novela de origem. É o que se verifica no trecho a seguir:

Que mau gosto desgraçado! E falta tudo o que, na história ibérica, existe de mais belo! Falta a roupa do jovem Cavaleiro, do casto Galaaz, roupa que deveria constar de loriga, brafoneiras, elmo, guarnacha e sobre-sinais de eixâmete vermelho! Não aparece nenhum alfâmbar, nem cálices esculpidos em esmeraldas verdes e contendo o sangue precioso do Cristo! Não aparece, sobretudo, aquela espada que, retirada da bainha pelo Cavaleiro maldito, sai toda molhada de sangue, de um sangue tão quente e vermelho como se a tivesse sacado há pouco do corpo de um homem ferido de morte! De maneira, Lino, que, na sua cantiga, só existem duas coisas que se podem considerar verdadeiramente herdadas da tradição ibérico-brasileira: a presença do Cavaleiro maldito e os cento e cinquenta homens que empreenderam a Demanda” (SUASSUNA, 2006, p.713).

O personagem Samuel conclui seu pensamento apontando ao cantador o que para ele seriam as duas únicas semelhanças com a novela medieval que encontrou na cantiga: a presença do cavaleiro maldito e os cento e cinquenta homens que participaram da Demanda.

A voz de Samuel metaforiza o que se tentou várias vezes ao longo da construção da identidade brasileira: reproduzir modelos importados, desvalorizando a maneira como o povo brasileiro se apropriou dos modelos trazidos pelos colonizadores e os incorporou ao que aqui havia. Os folhetos de cordel e os cantadores populares acionam as matrizes culturais europeias, resgatando modelos e arquétipos que estão no imaginário cultural brasileiro. O personagem Samuel propõe a reprodução fiel da imagem do cavaleiro perfeito da *Demanda do Santo Graal*, ou seja, o que ele defende é uma total descaracterização da cultura brasileira.

O Rapaz-do-Cavalo-Branco é, portanto, o resultado do cruzamento de lendas e crenças que circulam no sertão, a respeito de um redentor que virá resgatar os que vivem oprimidos e na miséria, e não uma paráfrase do personagem da *Demanda do Santo Graal*. Se há elementos que se assemelham, esses são o resultado do que ficou da matriz ibérica que aqui se fixou. O trecho a seguir, fragmento da fala do personagem Lino Pedra Verde, poeta e cantador, ilustra bem o que povoa o imaginário do sertanejo acerca da origem de Sinésio:

Cada vez que ele aparece, adota um nome diferente, de acordo com as necessidades e perigos da Guerra do Reino! É Dom Sebastião, é Dom Pedro, é Dom Pedro Sebastião, é Dom Antônio Conselheiro, é Dom Pedro Antônio, é Antônio Mariz, é Antônio Peri, é Peri-val, é Persival, é Antônio Galarraz, é Sinésio Sebastião, filho de Dom Pedro Sebastião, e por aí vai! (SUASSUNA, 2006, p.704).

Nesse trecho, as referências a personagens históricos e ficcionais se misturam. D. Sebastião, o rei desaparecido de Portugal em 1578; D. Pedro I, possivelmente, o rei português amante de Inês de Castro; D. Pedro Sebastião, muito provavelmente uma mistura do D. Pedro o Justiceiro já citado, e de D. Sebastião o Desejado. D. Antônio Conselheiro, líder do movimento messiânico que teve fim com a Guerra de Canudos, no sertão da Bahia, no fim do século XIX.

Aparecem também personagens do romance *O Guarani*, de José de Alencar: D. Antônio de Mariz, o senhor da casa-grande que tinha como vassalo o índio Peri, que o servia e que protegia sua filha, Ceci, por quem se apaixonou. Nomes de personagens se misturam, como Antônio Peri, que é ao mesmo tempo Peri-val – Persival, cavaleiro de *A Demanda*. E Antônio Galarraz é uma mistura de Antônio de Mariz com o cavaleiro puro d'A *Demanda*, Galaaz.

Acerca dessa citação, Idelette Santos comenta:

Do mito ao romance, da *Demanda do Santo Graal* à República brasileira, passando por José de Alencar, o vaivém constante cria um verdadeiro turbilhão analógico, misturando épocas e pessoas, num tempo sacralizado e mitificado, para que o mito sebastianista possa ressurgir, intacto e renovado, literário (SANTOS, 1999, p. 90).

O personagem Sinésio, por um lado, assemelha-se ao herói épico, na medida em que é a reprodução de uma tradição; por outro, rompe com a estrutura épica, uma vez que o que o move é o desejo pessoal de vingar o pai e recuperar o tesouro deixado por ele. Nesse momento, deixa de contar uma experiência coletiva para narrar algo que é individual, distanciando-se do modelo de grande herói épico.

Retomando a ideia apresentada neste trabalho a respeito dos personagens que são espécies de paráfrases do modelo de herói medieval e de outros que são paródias desse mesmo modelo, levantar-se-ão algumas questões acerca do narrador-protagonista Pedro Dinis Ferreira-Quaderna.

No texto de abertura do romance, já transcrito na “Introdução” a este trabalho, a escritora Rachel de Queiroz informa que o próprio autor lhe dissera que escrevia um “romance picaresco”.

É, pois, com base nos sonhos e alucinações do narrador-personagem que essa estranha história se desenrola. O desejo que move o narrador é o de resgatar um passado e transformar o que nada tem de exuberante em algo glorioso. Para isso, através do seu gênio inventivo e das leituras que faz dos repentes e modas de viola que ouvia desde a infância; das histórias “bandeiras e cavalarianas” que ouvia sobre os Quadernas; das aulas a que assistiu no seminário; das conversas que travava com seus mestres; dos livros que lia na biblioteca da cidade da qual era guardião, tudo isso lhe nutriu o sangue e o lançou à grande empreitada de resgatar para si o título de herdeiro da verdadeira coroa do Brasil.

No entanto, pressupõe-se que um herói verdadeiro, digno de ocupar o trono do Brasil, deveria ser valente, puro e fiel ao seu povo, qualidades não verificáveis em Pedro Dinis Quaderna. O que de fato se verifica é que o personagem desejava a “honra” de seus antepassados para gozar das benesses da realeza. Não desejava libertar nem redimir ninguém. É o que se pode comprovar com o trecho a seguir:

Sonhava em me tornar, também, um dia Rei e Cavaleiro, como meu bisavô. Não para degolar os outros, mas para conquistar Rosa e sete Princesas, queimando sete coivaras e abrindo, ainda, a broca dos cercados dos outros, pelo direito real de “dispensar” todas as donzelas do Reino em sua primeira noite de casadas (SUASSUNA, 2006, p. 100).

O procedimento narrativo adotado no romance é fundamental para a construção do personagem Quaderna, o narrador das suas aventuras e desventuras, à moda do pícaro⁷², sem intermediações. Dessa forma, o romance que o protagonista escreve nada mais é que uma narrativa confessional na qual o narrador-personagem traça, às claras, o seu próprio perfil.

Quaderna é um pícaro, na medida em que é um “protagonista solitário e socialmente desamparado” (CARDOSO, 2010, p.288). É o personagem que tem um objetivo, luta e segue solitário em seus desígnios.

Várias são as marcas que evidenciam o projeto de Pedro Dinis Quaderna de tornar-se, por meio da literatura, o gênio da raça e o rei do Brasil. Para isso, ele confessa o que fará para predispor favoravelmente os ânimos dos seus interlocutores: ajustar a matéria original, destituída de qualquer grandiosidade, para que a mesma seja poética.

O personagem quer ser rei, contudo não deseja para si a sina dos seus antepassados, já que todos os “reis” de sua família tinham sido degolados. Preferia ser “um covarde vivo a ser um Rei Degolado” (SUASSUNA, 2006, p. 105).

O personagem desejava erguer um castelo, porém isso só seria possível se ele se tornasse um cantador, através da ficção, caminho pelo qual poderia ser ou fazer o que quisesse. Como Quixote⁷³, por meio de sua “loucura”, ergueria o seu mundo. Este, entretanto, vivia numa realidade imaginária; Quaderna, por sua vez, tem consciência de que, para ser o que deseja, precisa viver esse tipo de realidade e sabe que, somente no mundo da fantasia, poderia ser rei e ser proclamado o gênio da raça. É o que se pode comprovar na citação a seguir:

[...] os cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se instalavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros cantadores, nos desafios, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras.

Foi um grande momento em minha vida. Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha tempo nem

⁷² O pícaro é um homem nascido quase sempre de pais pobres e de baixa condição social, o qual, por influência das más companhias ou por falta de instrução, vive em apuros, entregue a si mesmo e que, por isso, cai na vagabundagem e luta pela vida de forma ousada e sem escrúpulos, com enganos, malícias e más artes. Vive andrajoso, a pedir esmolas e a aceitar trabalhos de ocasião (MOISÉS, 2004, p. 351).

⁷³ A semelhança entre o personagem de Cervantes se verifica quando Quaderna deseja lutar, como o fez Quixote, que saiu à luta pelos princípios da cavalaria andante, mas antes disso, passou dias e noites mergulhado em livros, o que o levou a enlouquecer. “A partir daí, toda sua ação se voltou para a tentativa de introduzir na vida as aventuras fantasiosas dos cavaleiros” (VIEIRA in CERVANTES, 2010, p.14).

disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda! (SUASSUNA, 2006, p. 106-107).

O próprio escritor aponta uma diferença marcante entre o seu personagem e o Quixote, de Cervantes:

O papel que os livros de cavalaria desempenham em relação a Dom Quixote é o folheto de cordel que desempenha junto a Quaderna. Mas aí tem uma diferença entre eles dois. A diferença mais significativa é que Dom Quixote acredita em tudo aquilo como real e Quaderna é lúcido sobre a realidade. Ele não é nenhum louco, não; lança mão do cordel como uma defesa contra a dureza do mundo no qual vive. Quer dizer, pela literatura, pelo sonho que a literatura lhe confere, ele pretende enfrentar a dureza do real da vida dele. (SUASSUNA in MOURA, 2002, p. 64).

No capítulo do romance intitulado “O sonho do castelo verdadeiro”, o protagonista revela o desejo, como ele mesmo afirma, reprimido pela covardia, de “reconquistar o castelo real, o da Pedra do Reino”. A seguir, destaca-se o trecho em que o protagonista revela a sua verdadeira intenção:

Era um sonho grandioso, um sonho à altura da estirpe dos Quadernas. No fundo, porém, lá bem longe e bem dentro do meu sangue, reprimido pela covardia, vigiava ainda o desejo de reconquistar o Castelo real, o da Pedra do Reino. Não o de erguer um Castelo poético, como o dos Cantadores; mas o de ir ao Pajeú e retomar, a patas de cavalo, pontas de punhal e tiros de rifle, o Castelo de pedra que era meu e que os Pereiras tinham conquistado. Só assim eu poderia ser, também, Rei do Sertão, como Jesuíno Brilhante e meu bisavô. Só assim eu seria de fato, o Cavaleiro que, encarnando o Brasil, seria estimado e honrado pelos amigos, temido pelos inimigos e amado pelas mulheres⁷⁴ [...] (SUASSUNA, 2006, p. 116).

Quaderna deseja ser rei-cavaleiro para usufruir das benesses do título; no entanto, seus ideais não se assemelham àqueles pertencentes ao verdadeiro cavaleiro, idealizado por Ramón Llull. Alguém que deseja abraçar a ordem da cavalaria precisa ter nobreza de caráter e, principalmente, coragem, virtudes que não são verificadas no personagem.

Para se sagrar cavaleiro e ganhar as honrarias que a posição demanda, o aspirante precisa passar por um rito iniciático, o que poderia ser uma caçada ou uma aventura.

Segundo o *Livro da ordem de cavalaria*,

O cavaleiro deve cavalgar, justar, lançar a tábola, andar com armas, torneios, fazer távolas redondas, esgrimir, caçar cervos, ursos, javalis, leões, e as outras coisas semelhantes a estas que são ofício de cavaleiro; pois por todas essas coisas se acostumam os cavaleiros a feitos de armas e a manter a Ordem de Cavalaria. Ora, menosprezar o costume e a usança disso pelo qual o cavaleiro é mais preparado a usar de seu ofício é menosprezar a Ordem de Cavalaria (LLULL, 2000, p.29).

⁷⁴ N^o A Demanda, o cavaleiro amador era Lancelote. Mantinha um romance proibido com Guinevere, esposa do rei Artur. Tal cavaleiro não era digno de vislumbrar o Graal, pois não era puro, como seria seu filho, Galaaz.

Observando a citação apresentada, reconhece-se que o protagonista do *Romance d'A Pedra do Reino* decididamente não se encaixa na categoria do cavaleiro postulada por Lull. O personagem vive caçadas, anda com armas; porém todos os seus êxitos são forjados e burlados. O próprio personagem confessa que, em termos de cavalaria, é um fracasso, ainda que não seja essa a imagem que transparece aos demais. Admite, também, ser um exímio prosador, pois em conversas e assuntos de todo tipo é quase imbatível, no entanto, em valentias e força era o pior⁷⁵.

No trecho a seguir, o protagonista reconhece que a imagem que transparece aos demais não corresponde à realidade:

[...] só mesmo as pessoas mais chegadas a mim, como Malaquias, é que conheciam a verdadeira versão de certos acontecimentos lendários que me tinham envolvido. E como todas essas pessoas me estimassem, elogiavam e ampliavam minhas façanhas involuntárias, na maioria dos casos até cômicas, para quem as conhecia em seu acontecido verdadeiro. Acresce que, perante Malaquias e as pessoas de sua roda, eu era respeitado exatamente por aquilo que, para mim, era uma fonte de humilhação – a charada, o *folheto* e tudo o mais que se ligava à minha literatura de homem Acadêmico. Já entre os outros literatos de Taperoá, gente incapaz de disparar um tiro, minha reputação era meio de Cangaceiro, caçador e Cavaleiro. De modo que assim, aos trancos e barrancos, o plano que eu traçara ia dando certo, para brilho da minha imagem real de honra e para grande regozijo de Tia Filipa (SUASSUNA, 2006, p. 123-124).

Segundo Maria Inês Cardoso, “o movimento do herói dos livros de cavalaria é sempre ascendente, contrariamente ao movimento do personagem do romance picaresco, que é moralmente descendente” (CARDOSO, 2010, p. 444). Isso se comprova pelas inúmeras simulações que o protagonista pratica com o intuito de forjar a imagem de valente e de exímio caçador. Diante de seus companheiros, os acasos que ocorrem, como o de acertar casualmente um pássaro, uma cobra e até mesmo uma onça, conferem ao narrador a honra de destemido e de hábil no gatilho. Há, portanto, a inabilidade e o uso da mentira como artimanha contrastando com a real habilidade dos heróis cavaleiros (CARDOSO, 2010, p. 444).

O desejo mais forte de Quaderna é o de tornar-se um cavaleiro, a despeito do título de comendador que Dr. Pedro Gouveia lhe confere. É o que se comprova com a citação a seguir:

⁷⁵ O personagem de Suassuna desmistifica a imagem do cavaleiro perfeito, bravo e destemido. Semelhante abordagem pode ser verificada na produção cinematográfica *O incrível exército de Brancaleone*, de 1966. O personagem principal, Brancaleone, é um cavaleiro que, apesar do título, vive em uma cabana pobre com seu insubordinado cavalo **Aquilante**. O filme traça um retrato da sociedade medieval e dos valores da cavalaria de uma maneira paródica e bem humorada. Também os filmes de Terry Gilliam, entre eles o *Monty Python em busca do cálice sagrado*, 1975, retomam a matéria cavaleiresca de forma não gloriosa.

[...] Doutor: mesmo que o senhor me dê esse direito, eu não quero ser Comendador, não. Prefiro ser Cavaleiro!

-“Deixe de ser burro, Quaderna!” – falou Samuel. – “O título de Comendador é muito mais importante!”

-“Mas o de cavaleiro é muito mais bonito!” – teimeei. – “Sempre desejei ser declarado oficialmente, episcopalmente, regamente, Cavaleiro, e minha oportunidade é essa: não quero ser Comendador não, quero é ser Cavaleiro!” (SUASSUNA, 2006, p. 670).

Tal desejo é ratificado no final da narrativa quando, em sonho, o personagem vive o momento em que o Arcebispo da Paraíba o sagra Rei-Cavaleiro. É coroado “Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil” ⁷⁶ (SUASSUNA, 2006, p. 741).

Quaderna, o Rei-Cavaleiro, empreende uma demanda semelhante à que os cavaleiros da Távola Redonda empreenderam. Enquanto os servidores de Artur buscavam o Graal – relíquia sagrada, cuja posse propiciava gozos inefáveis àqueles que a possuíam, além da possibilidade da vida eterna (MONGELLI, 1992, p. 57) – o personagem Quaderna empreende a sua demanda pela epopeia do povo sertanejo a qual lhe conferiria o título máximo de gênio da raça. Tal prerrogativa ensejar-lhe-ia “gozos inefáveis” e, sobretudo, a eternização conferida aos gênios literários como Homero, Camões, Cervantes.

A consagração se dá quando, ainda em seus devaneios, no momento de sua coroação, todos os condes e fidalgos cantavam os versos do vate paraibano Antônio da Cruz Cordeiro Júnior:

*De onde vem esse Bardo Peregrino
e esse Canto de fogo e do Divino,
de Arcanjos, pedra e Luz?
Ante o Gênio da Raça o Povo anseia
e a grande Pátria sua Voz alteia
pois o Gênio reluz!
Ó Quaderna, perdoa! Esse delírio
quer dizer que teu Gênio, aí do Empíreo,
adeja sobre nós!
Perdoa, ó Rei, se aqui, aos pés do Trono,
Vimos teu Sonho, e a Visão e o Sono
quebrar com rude Voz!
É que, da Turba brilhante,
Teu Vulto se destacou:
Muito acima e muito adiante
Como um Gavião plainou.
No vôo de Fogo altaneiro
É o Gavião Brasileiro
Que mais alto se elevou.
Subiu, subiu e seu Grito
Foi sagrado no infinito
Onde o Sol o consagrou!□
(SUASSUNA, 2006, p. 742).*

⁷⁶ Aqui se explicita uma nova indicação de que uma das matrizes principais do romance é a matéria arturiana.

Como não poderia deixar de ser, o próprio Quaderna revela que precisou inserir algumas alterações no texto original para que atendesse perfeitamente a seus objetivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É reparo singular dos que contemplam as cousas naturais ver que as que são de maior proveito ao gênero humano não se reduzem à sua perfeição sem passarem primeiro por notáveis apertos; e isto se vê bem na Europa no pano de linho, no pão, no azeite e no vinho, frutos da terra tão necessários, enterrados, arrastados, pisados, espremidos e moídos antes de chegarem a ser perfeitamente o que são.

André João Antonil

O presente estudo do *Romance d'A Pedra do Reino*, principalmente, e também da primeira parte do segundo volume da trilogia, *A História do Rei Degolado: Ao Sol da Onça Caetana*, teve como uma das finalidades principais apontar a presença marcante da tradição literária medieval, notadamente das crônicas e novelas de cavalaria na obra, uma vez que diversos elementos presentes nesses gêneros medievais são, principalmente pelo viés da ironia e do grotesco, evidenciados no texto em questão. Foi, também, objeto de reflexão a utilização de alguns recursos literários, tais como o herói pícaro, a ironia, o grotesco, a paródia e a paráfrase, só para citar alguns, como instrumentos de reinvenção do gênero medieval, em tempos mais recentes.

Um aspecto relevante nas obras estudadas é o marcante traço autobiográfico presente nos textos, o que leva a concluir que há neles uma espécie de resgate da identidade do escritor, misturada à identidade de sua região de origem.

Como foi largamente referido, a ideia inicial do autor era escrever uma obra que homenageasse o pai, assassinado quando o escritor possuía apenas três anos de idade. No entanto, escrever um livro que contasse a trajetória de João Suassuna causou no escritor um desconforto tal que não conseguiu levar o projeto adiante.

Ao escrever um romance com base na chacina da Pedra Bonita, o escritor se deu conta, a partir da leitura que sua irmã Germana fez de um dos originais de 1958, de que estava escrevendo a história de sua família, através da escrita de Quaderna, narrador do romance.

Como já foi aqui destacado, o episódio no livro que chamou a atenção de sua irmã foi a descrição da morte do padrinho de Quaderna, que se assemelha muito à morte de João Dantas, seu parente, na prisão, dias antes do assassinato de seu pai, no Rio de Janeiro.

A partir daí, Suassuna resolve acentuar a semelhança entre a família Quaderna e a Garcia-Barreto como uma espécie de recriação literária de sua própria família. O escritor confessa que a semelhança, no romance, foi neutralizada com o riso, pois seu objetivo era

fazer uma obra humorística. E de fato consegue seu intento apenas no primeiro volume, o *Romance d'A Pedra do Reino*. Já nos primeiros livros do segundo volume, *A história do Rei Degolado: ao Sol da Onça Caetana*, e na segunda parte, publicada apenas em folhetim, *As Infâncias de Quaderna*, o riso desaparece e a obra passa a ter um tom confessional demais, o que o faz desistir do projeto. Suassuna, em entrevista a Lucimara Andrade, confessa-lhe que, “por ter se deixado arrastar pelo que existe de autobiográfico, resolveu abandonar a obra por considerá-la um erro do ponto de vista literário” (ANDRADE, 2011, p.119).

Na conclusão à sua dissertação de mestrado, a pesquisadora acima citada destaca que, conquanto alguns personagens e algumas situações narradas na obra sejam reconhecidamente pertencentes à vida do autor, quando inseridos num texto ficcional, tais elementos tornaram-se estéticos e ficcionalizados (ANDRADE, 2011, p. 119-120). De fato, mesmo que reconheçamos traços biográficos marcantes da vida de Ariano Suassuna nesses escritos, tal obra, ainda assim, não é uma autobiografia, pois não houve, como ensina Lejeune (2008), um pacto entre o escritor e o leitor que firme aquele texto como uma escrita fiel aos fatos reais.

O presente trabalho procurou dar relevo a um elemento marcante nas narrativas medievais, com base nas crônicas de Fernão Lopes acerca, principalmente, dos reis Pedro de Portugal e Pedro de Castela. Trata-se do tema da crueldade, retomado por Quaderna na construção da crônica de seus antepassados.

Os ancestrais de Pedro Dinis foram associados às figuras históricas de João Ferreira e de seus seguidores, todos personagens do fato histórico ocorrido no sertão pernambucano, no início do século XIX – o episódio da Pedra Bonita.

Historicamente se sabe que o evento foi uma triste chacina, motivada por uma crença messiânica, que levou os fiéis ao suicídio e ao assassinato, principalmente de crianças, mulheres, idosos e até mesmo de animais.

O episódio sangrento foi realçado pelo narrador do romance, acentuando seus traços mais cruéis, como forma de fixar o início do que chamou de a verdadeira casa real do Brasil, inspirado na historiografia que apresenta as conquistas de territórios e as lutas para a implantação de impérios e de dinastias sempre com muito sangue e crueldade. Assim, o narrador não poupou esforços para tornar também sua história grandiosa, como se comprova no trecho a seguir, já destacado neste trabalho: “[...] pedi a João Melchiades que, como parente dos Ferreira-Quaderna, escrevesse um romance sobre a Pedra do Reino. Ele me atendeu, e o folheto ficou uma beleza, cuidando eu logo de imprimi-lo e vendê-lo nas feiras” (SUASSUNA, 2006, p. 104), para que a história se espalhasse e fosse conhecida de todos.

A escrita do folheto realçou o que de grandioso e heroico havia na história. Ajeitando um fato aqui e ali, o produto saiu conforme o desejo de Quaderna, que encomendou ao poeta a narrativa. Assim, Pedro Dinis descobre que, para fixar sua ascendência como a verdadeira realeza do Brasil, sem se envolver em lutas sangrentas, para firmar-se como o descendente de tal casa real, a literatura seria a solução “para o beco sem saída” em que se encontrava: “Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias [...]” (SUASSUNA, 2006, p. 107).

O entroncamento de sua ascendência em um episódio “abominável” levou o narrador Quaderna a transformá-lo, por artifícios retóricos, em algo grandioso, com “glórias filosóficas e belezas litúrgicas” (SUASSUNA, 2006, p. 105). O que o personagem fez foi repetir os modelos dos antigos cronistas, que adicionaram à matéria histórica bruta elementos que tornavam episódios sem nenhuma grandiosidade em verdadeiras epopeias, ricas em glórias, heroísmos e grandezas, fruto da fabulação poética de seus autores.

Toda essa estratégia retórica engendrada pelo narrador-personagem pode ser lida como uma metáfora da vida e da ascendência do próprio Suassuna, como aqui já foi referida. Sua família era vista pela história oficial como a vilã dos acontecimentos de 1930. Suassuna resolve reverter essa imagem “distorcida” criada sobre sua família e, principalmente, sobre seu pai, criando um romance, em que os fatos históricos, fixados como reais, são subvertidos por estratégias retóricas, que transformam o vil em grandioso.

Pode parecer que Suassuna deseja “vender” uma versão falsa do que ocorreu na vida de sua família, lançando mão de um episódio cruel, transformando-o em algo glorioso. Não. O que provavelmente o escritor paraibano quis demonstrar é que a versão oficial é fruto de uma construção tendenciosa que procura fixar a verdade que lhe é conveniente.

Por trás de fatos históricos, há as múltiplas visões a respeito do “evento bruto”. Não há, assim, apenas uma verdade única, a respeito de um episódio. É preciso levar em conta que aquele que escreve ou narra um evento o faz de um lugar social definido. É o que se procurou apontar, ao utilizar os ensinamentos de Michel de Certeau, neste trabalho.

Não há, portanto, uma verdade. O que há são “verdades”, ou melhor, diferentes visões de um acontecimento. Dessa forma, o que se fixou como “verdade” a respeito do ocorrido em 1930, que culminou nos assassinatos de João Pessoa e de João Suassuna, foi uma das múltiplas visões do episódio.

O que o escritor provavelmente quis demonstrar, ao colocar em discussão os procedimentos retórico-discursivos engendrados pelos cronistas, historiógrafos, escritores e

jornalistas, acerca de fatos históricos ou não, é que seus textos são sempre fruto de suas visões individuais sobre tais fatos. Portanto, mesmo que tais autores desejem se manter fiéis ao que realmente ocorreu, jamais terão a garantia ou poderão garantir que conseguiram ou que conseguirão reproduzir, fidedignamente, o que presenciaram.

Relativamente aos personagens da obra, o presente trabalho deteve-se um pouco mais em apenas dois, pela função proeminente que o autor lhes conferiu na história: o Rapaz-do-Cavalo-Branco, Sinésio, e o narrador-protagonista, Pedro Dinis Quaderna – do qual se levou em conta a ascendência, entroncada na primeira Dinastia portuguesa. Tais personagens seriam uma espécie de paráfrase ou de paródia dos cavaleiros e nobres medievais, inspirados em especial nos cavaleiros presentes na *Demanda do Santo Graal* e nas figuras de reis do cronista Fernão Lopes.

O narrador-protagonista do romance de Suassuna, conhecedor de todos os índices pertencentes ao universo cavaleiresco, engendra aventuras, forja estirpes e valoriza o que não tem valor, com o objetivo de elevar a história de sua ascendência à realeza.

Verificou-se, no estudo, que os ideais cavaleirescos das novelas medievais podem ser, grosso modo, atribuídos a Sinésio, razão pela qual se torna um personagem de envergadura, fazendo contraponto com o protagonista pícaro Quaderna, expediente que, ao invés de o rebaixar, reforça-lhe a condição de herói da narrativa.

Segundo Maria Inês Cardoso (2010), Sinésio é um personagem plano como os da novela medieval, espelhado nos heróis épicos, os quais, de acordo com Bakhtin, apenas agem, e sua ação é indiscutível, pois têm uma significação geral, têm “uma posição ideológica definida, que é a única possível e que, por isso, é contestável” (BAKHTIN, 2010, p.136). No romance, pouco fala, possui índole pacífica e age como uma espécie de títere passivamente arrastado para um destino que não escolheu (CARDOSO, 2010, p. 440). Já Quaderna, difere-se frontalmente do outro personagem por não apenas agir, mas falar. Possui, diferentemente de Sinésio, uma ideologia particular, o que o coloca na categoria traçada por Bakhtin (2010, p. 136) como a do herói romanesco pensante. Ele, enquanto confesso pretendente ao título de Rei-Cavaleiro, não possui as qualidades para tal, porém, cria para si “o perfil convencional dos heróis cavaleirescos” (CARDOSO, 2010, p. 440) por meio de arranjos e trapanças. Dessa maneira, conclui-se que tal personagem é uma espécie de paródia do herói cavaleiro. É um personagem complexo, na medida em que revela tanto seus aspectos positivos quanto os negativos. Os seus defeitos – vileza, covardia, ociosidade – para os leitores, são contrabalançados por sua esperteza e obstinação, e são essas características que o fazem um herói pícaro.

O personagem empreende uma demanda: escrever a obra máxima da raça brasileira. Somente ele, como Galaaz, é capaz de atingir o objetivo. Nenhum de seus companheiros, Samuel ou Clemente, poderiam chegar à escrita de tal obra, visto que representavam extremos opostos entre si. Segundo Sônia Ramalho de Farias,

A obra de Quaderna constitui, na verdade, uma síntese conciliadora das concepções e dos estilos aparentemente antagônicos de Clemente e Samuel, figuras estereotipadas, de forma maniqueísta, e representativas no texto, respectivamente, do intelectual de esquerda (negro) e do intelectual de direita (branco) (FARIAS, s/d, np).

Apenas Quaderna reuniria os ingredientes básicos para a confecção da obra da raça brasileira: a formação intelectual, fruto da influência dos folhetos, dos cantadores, das lições filosóficas de extrema direita de Samuel e de extrema esquerda de Clemente, bem como dos livros e almanaques charadísticos. Não obstante, difere de Galaaz pela falta de pureza e pela covardia, atributos imperdoáveis aos verdadeiros cavaleiros.

Outra observação a ser feita, a respeito da construção dos personagens, é que Suassuna utiliza em seu romance um recurso que Bakhtin chama de paródico-travestizante dos personagens míticos quando constrói o seu Quaderna, o cavaleiro covarde, e os filósofos carnavalizados, Clemente e Samuel. Ao criar personagens como os tais filósofos, radicais em suas posições e vacilantes em seu comportamento, desvia a imagem dos personagens de um plano direto elevado para um plano cômico e “parodicamente travestizado” (BAKHTIN, 2010, p. 374).

Os personagens do romance, com exceção de Sinésio, podem ser considerados “paródias travestizantes” de mitos, por exemplo.

Quaderna, como aqui já se tratou, parodia o cavaleiro perfeito, exibindo, justamente características e comportamentos contrários a ele.

Embora o objetivo da obra tenha sido a tradição ibérica medieval, podem-se ver nela alguns exemplos da tradição clássica. N’*A Pedra do Reino*, o autor cria um duelo entre Clemente e Samuel e os coloca a combater com pinicos na cabeça – a modo de capacete – muito provavelmente remetendo-se à paródia de Ulisses no drama satírico de Ésquilo, “O Colecionador de Ossos”. O episódio dos filósofos com pinicos na cabeça remete à cena da peça em que o herói Ulisses, numa disputa com Aquiles e Diomedes, é atingido na cabeça por um urinol fedorento (BAKHTIN, 2010, p. 374).

Com a leitura dos romances de Suassuna, torna-se clara também uma forte presença teatral na sua composição. Incorporar nas obras elementos da dramaturgia é, no mínimo, uma

atitude mais do que esperada, haja vista Suassuna ser reconhecido no Brasil e até internacionalmente como um dramaturgo. Curiosamente, segundo o próprio escritor, a obra que ele considera como sendo a sua mais cara produção é um romance. Talvez isto se justifique pelo fato de ser este o gênero que permite e/ou comporta a existência de vários outros gêneros dentro dele. Mesmo que o *Romance d'A Pedra do Reino* e *O rei Degolado* exibam o rótulo de romance, como já foi bastante discutido no trabalho, há neles a dramaticidade, marca do autor; o lirismo, na expressão dos seus sentimentos; e a epopeia, na busca da escrita da saga de seu povo.

Em mais uma das várias entrevistas concedidas a pesquisadores de sua obra, Suassuna, em poucas palavras, resume sua opção pelo romance para tratar de uma questão que lhe é muito cara: a origem popular dos temas das grandes obras eruditas: “[...]. o nome romance já se liga a essas formas de poesia (poesias populares feitas em romance, o latim popular) que depois passaram a ser escritas por escritores eruditos, mas baseados nas narrativas populares e em versos” (SUASSUNA in ANDRADE, 2011, p. 148).

Não resta dúvida de que o escritor paraibano construiu o que ele mesmo chamou de sua obra mais importante. Aqui ele se refere à primeira parte da trilogia inacabada – o *Romance d'A Pedra do Reino*. O livro é incontestavelmente uma obra monumental que estabelece um diálogo rico e profundo com a tradição literária ocidental. Através da ironia e do grotesco, as discussões engendradas revelam que as grandes obras que marcaram a literatura ocidental, cuja vertente mais acentuada é a das novelas de cavalaria, estão ali presentes. E este estudo pretendeu abordar alguns de seus aspectos, juntando-se à variada fortuna crítica que há sobre a obra.

O que se pode afirmar é que estudos a respeito dos romances ainda estão por ser realizados e que o que foi feito aqui nesta tese é apenas uma contribuição às múltiplas interpretações que as obras ensejam e que aqui não se esgota.

REFERÊNCIAS

NUNES, Irene Freire (Ed.). *A demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

AGUIAR, Cristiano. Apontamentos sobre a ficção: Ariano Suassuna. *Revista Crispim*. Disponível em: <http://www.revistacrispim.com.br/includes/imprimir.php?id_texto=30&id_especial=13>. Acesso em: jun 2014.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1992.

ANDRADE, Lucimara de. *De Reis, de Circo e de Pedra: o Sonho ou as Memórias das Infâncias do Menino Quaderna*, 2011, 157p. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura, Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João Del-Rey, São João del Rey, 2011. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/Dissertacao_Completa.pdf>. Acesso em: maio de 2014.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *O reino encantado: crônica sebastianista*. Rio de Janeiro: Tipografia Gazeta de notícias, 1878.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ARIAS, Ademir Aparecido de Moraes. A rapina como meio de vida da aristocracia cavaleiresca. In: ZIERER, Adriana (Org.). *Uma viagem pela Idade Média: estudos interdisciplinares*. São Luís: UEMA Ed., 2010. p. 11-18.

ARISTÓTELES, *Arte retórica e Arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

_____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultura, 1991. 2 v. (Coleção os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARRETO, Tobias. O atraso da filosofia entre nós: 1872. In: _____. *Estudos de Filosofia*. 2 ed. [S.l.]: Editorial Grijalbo, 1977. Disponível em: <http://www.cdpb.org.br/estudos_tobias_partes_1_e_2.pdf>. Acesso em: maio 2014.

_____. A propósito de uma teoria de S. Tomás de Aquino: 1868. In: _____. *Estudos de Filosofia*. 2. ed. [S.l.]: Editorial Grijalbo, 1977. Disponível em: <http://www.cdpb.org.br/estudos_tobias_partes_1_e_2.pdf>. Acesso em: maio 2014.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Restituição da autoria de folhetos do catálogo, tomo I, da Literatura Popular em Verso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

BEZERRA, Maria Célia Feitosa; INÁCIO, Francilda Araújo. O espaço ficcional como alegoria em *Pedra Bonita* de José Lins do Rego. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande, PB. *Anais*. Disponível em: <http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_253_45d82096b312d8983ee326695cc04778.pdf> . Acesso em: abr 2014.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1996.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. Ariano Suassuna e o Regime Militar: A Cultura Popular como questão de soberania nacional. In: *Temáticas*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: IFCH/Unicamp, 2011. Disponível em: <http://www.culturaepolitica.org/uploads/9/0/1/8/9018200/antonio_padua.pdf>. Acesso em: fev. 14.

BRITO, Maria Cristina Souza. *O gesto da crueldade de Antonin Artaud na dramaturgia desagradável de Nelson Rodrigues*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, [2000].

CADERNOS DE LITERATURA: Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma história do Romance Brasileiro de 30*. Tese (Doutorado) - Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000231424&fd=y>> . Acesso em: jun. 2014.

CAPUANO, Cláudio de Sá. A matéria da Bretanha nos séculos XII e XIII. In: ENSAIOS arturianos. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2003. Disponível em: <<http://www2.unifap.br/marcospaulo/files/2013/05/Ensaio-Arturianos.pdf>>. Acesso em: dez. 2013.

CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. *Cavalaria e Picaresca no Romance d'a Pedra do Reino de Ariano Suassuna*. 2010. 547 p. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/344461.PDF>>. Acesso em: jun. 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. O brasileiríssimo José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

CARVALHO, Eleuda de. Entrevista com Ariano Suassuna. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho02c.html>>. Acesso em: maio 2012.

CARVALHO, Rómulo de. *História do ensino em Portugal: desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CLEMENTE, Débora Cavalcantes de Moura. *Representações da história da Pedra do Reino no romance O Reino Encantado (1878), de Araripe Jr.* 2012. 253p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/pdf/debora.pdf>>. Acesso em: maio 2014.

COELHO, António Borges. *Crónica de D. Pedro*. Prefácio a Fernão Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1977. p. 15-38.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1954.

Crônicas de Fernão Lopes. Seleção, introdução e notas de Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, [19--].

DUBY, Georges. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1995.

EDUCAÇÃO no Brasil: o legado colonial. Florianópolis: UESC, História e Educação, [20--]. Disponível em: <<http://nead.uesc.br/arquivos/Letras/historia-educacao/historia-educacao-unid2.pdf>>. Acesso em: jun 2014.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. A (re)invenção ficcional do Nordeste: mito e feudalização em José Lins do Rego e Ariano Suassuna. In: SEMANA DE LETRAS DA UFPB, 3., 1966, João Pessoa, PB. *Anais*. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9208>> . Acesso em: maio 2014.

_____. Ariano Suassuna: espaço regional, cultura e identidade nacional. *Revista Brasil de Literatura*, 2002. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/soniaramalho.htm#S>>. Acesso em: maio 2014.

_____. *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2006.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos; 139).

FRANCO JUNIOR, Hilário. *A Idade Média e o nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____; VIEIRA, Yara Frateschi ; MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. Estudos Medievais no Brasil. *Revista de poética medieval*, Medievalismo/s. De la disciplina y otros espacios imaginados, Alcalá, v. 2, n. 21, p. 177-219, 2008.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006>. Acesso em: maio 2014.

GARRETT, Almeida. *Obras*. Porto: Lello e Irmão, 1966. v.2.

HEARNshaw, F.J.C., A Cavalaria e o seu lugar na História. In: PRESTAGE, Edgar. *A cavalaria medieval: ensaios sobre a significação histórica e influência civilizadora do ideal cavaleiresco*. Porto: Livraria Civilização, [19--].

HISTÓRICO do Movimento Armorial. Disponível em: <www.slideshare.net/designjohnson/historico-movimento-armorial>. Acesso em: maio 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *The politics of post modernism*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1989.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 9. ed. rev. e acres. Coimbra: Coimbra Editora, limitada, 1977.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 68-83.

LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura popular: esboço de uma resenha crítica. *Revista Civilização Brasileira*, São Paulo, n. 4, 1965.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMOs. Anna Paula Soares. *Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino*, 2007. 132p. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/2007/annapaulalemos_arianosuassuna.pdf> Acesso em: maio 2014.

LOPES, Fernão. *Cronica Del Rei Dom Joham I de boa memória e dos Reis de Portugal o décimo – Parte Primeira*. Reprodução facsimilada da edição do Arquivo Histórico Português (1915) preparada por Aselmo Braamcamp Freire. Prefácio de Luís Lindley Cintra. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1977a. p. 1-3.

_____. *Crónica de D. Pedro*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2007.

LLULL, Ramón. *O livro da ordem de cavalaria*. Tradução, apresentação e notas de Ricardo da Costa. São Paulo: Editora Giordano, 2000.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Fernão Lopes e a retórica medieval*. Niterói: Editora da UFF, 2010. (Coleção Estante Medieval ; 5).

_____. Ainda sobre Nun'Álvares Pereira e o ideal de cavalaria. In: _____. *De cavaleiros e cavalarias: por terras de Europa e América*. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <<http://editora.fflch.usp.br/node/255>>. Acesso em: mar. 2013.

_____. Ariano Suassuna e a Idade Média. In: NOGUEIRA, Lucila (Org.). *Legado FLIPORTO 2007: Memória da Programação Literária*. Porto de Galinhas: Fliporto Editora, 2008.

MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MATTOSO, José. Introdução. In: _____. *Narrativa dos Livros de Linhagens*. Seleção, introdução e comentários por José Mattoso. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

MEGÍAS, José Manuel Lucía. Los libros de caballerías más allá de la imprenta: claves de su supervivência. In: MONGELLI, Lênia Marcia de Medeiros (Org.). *De cavaleiros e cavalarias: por terras de Europa e América*. São Paulo: Humanitas, 2012. Disponível em: <<http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/313-331.pdf>> . Acesso em: jun. 2014.

MENDES, Nancy Maria. José Lins do Rego: marcas e pontos. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 6, p. 121-135, jul.1988.

MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón. *Flor Nueva de Romances Viejos*. 6 ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

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

MONGELLI, Lênia Márcia. Nas veredas do Graal. In: Zierer, Adriana; FEITOSA, Márcia Manir M.(Org.). *Literatura e história antiga e medieval: diálogos interdisciplinares*. São Luís: EDUFMA, 2011.

_____. A novela de cavalaria: A demanda do Santo Graal. In: MONGELLI, Lênia Márcia; MALEVAL, Maria do Amparo; VIEIRA, Yara Frateschi (Org.). *A literatura Portuguesa em perspectiva: trovadorismo e humanismo*. São Paulo: Atlas, 1992.

_____. Ariano Suassuna: entrevista. *Signum – Revista da ABREM*, São Paulo, n. 6, 2004.

MOISÉS, Massaud. Vestígios da Idade Média na ficção romântica brasileira. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 4., 2001, Belo Horizonte. Anais. [S.l.: s.n.], 2001.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.

MOURA, Débora Cavalcantes de. *Entre duas pedras: catolé: um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonita e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição de Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. 2002. 208 p. Dissertação (Mestrado) - Curso de História e Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000302192>>. Acesso em: maio 2013.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

PAIM, Antonio. *A Filosofia da Escola do Recife*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

PAZ, Octavio. Ambiguidade do Romance. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEREIRA, Évelin Guedes. *O rouco e castanho cantar de Ariano Suassuna: 'o rei degolado nas caatingas do sertão: Ao sol da onça caetana'. Uma proposta de leitura dos valores carolíngios*. 2007. 171 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007. Disponível em: <<http://posugf.com.br/biblioteca/?word=cordel&publisher=Universidade%20de%20Lisboa>>. Acesso em: maio 2013.

PESSOA, Fernando. Mensagem. In: _____. *Obra poética: volume único*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.

PIRES, António Machado. *D. Sebastião e o Encoberto*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1971.

POLESE, Edna da Silva. *Movimentos messiânicos na produção ficcional da segunda metade do século xx: a figura do líder*. 2010. 276 p. Tese (Doutorado) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/25007/TESE.pdf?sequence=1>>. Acesso em: jun. 2014.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

QUEIROZ, Rachel de. Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. *O Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 15-17.

RAMOS, Carla Michele. *O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade*. Disponível em:

<<http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/segundosimposio/carlamicheleramos.pdf>> . Acesso em: maio 2014.

REGO, José Lins do. *Meus Verdes Anos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

RÓNAI, Paulo. De *Menino de Engenho* a *Pedra Bonita*. In: REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

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

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História de Literatura Portuguesa*. 4. ed. Porto: Porto Editora, [19--].

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 16. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993.

SEPÚLVEDA, Pedro; URIBE, Jorge. Sebastianismo e Quinto Império: o nacionalismo pessoano à luz de um novo corpus. *Pessoa Plural*, v.1, spr. 2012. Disponível em: <http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue1/PDF/I1A03.pdf>. Acesso em: jun. 2014.

SÉRGIO, António. *Breve interpretação da história de Portugal*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

SERRÃO, Joel. *Dicionário de História de Portugal*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1985. v.5

SUASSUNA, Ariano. *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino* (1970). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. (Literatura popular em verso. Estudos; 1. Coleção de textos da língua portuguesa moderna)

_____. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *A Onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. 1976. Tese (Livre-docência) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1976.

_____. Entrevista: Ao Sol da prosa brasileira. *Cadernos de Literatura*, São Paulo, 2000.

_____. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto no canal Globo News. Ariano Suassuna: Retrato em branco e preto de um guerreiro nordestino, 15 jun. 2013. Disponível em: <http://globovtv.globo.com/globo-news/globo-news-dossie/v/dossie-globonews-traz-entrevista-exclusiva-com-ariano-suassuna/2637532/?fb_action_ids=558330134263957&fb_action_types=og.likes&fb_source=feed_opengraph&action_object_map=%7B%22558330134263957%22%3A14275141841340>

89%7D&action_type_map=%7B%22558330134263957%22%3A%22og.likes%22%7D&action_ref_map=%5B%5D>. Acesso em: fev. 2014.

_____. *História d'O Rei Degolado nas caatingas do Sertão: romance armorial e novela romanesca brasileira – Ao sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *O Romance d' A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. Entrevista à Évelin Guedes Pereira. *Jornal Folha Dirigida*, Rio de Janeiro, p. 20, 13 novembro de 2001. In: PEREIRA, Évelin Guedes. *O rouco e castanho cantar de Ariano Suassuna: o rei degolado nas caatingas do sertão, ao sol da onça Caetana, uma proposta de leitura dos valores carolíngios*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/rouco-castanho-cantar-ariano-suassuna-rei-degolado-nas-caatingas-do/id/49499689.html>. Acesso em: abr. 2012.

_____. Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste. In: _____. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SZESZ, Christiane Marques. Leituras da Pedra do Reino: representações da ditadura militar na obra de Ariano Suassuna. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 6., 2013, Maringá. *Anais*. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/579_trabalho.pdf>. Acesso em: fev. 2014.

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

VALENSI, Lucette. *Fábulas da memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Romances velhos em Portugal*. Porto: Lello & Irmão, 1980.

VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Apresentação de D. Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha: primeiro livro*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

VIEIRA, Padre Antônio. *História do Futuro*. [S.l.: s.n., 19--]. 1 v. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/futuro1.html>>. Acesso em: dez. 2013.

WECKMANN, Luis. *La herencia medieval del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ZIERER, Adriana. Literatura e história n'A Demanda do Santo Graal: o rei, o cavaleiro e a mulher. In: _____. *Literatura e história antiga medieval: diálogos interdisciplinares*. São Luís: EDUFMA, 2010. p. 13-44.