

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JUSSARA FARIAS DE MATTOS SALAZAR

ARIANO SUASSUNA E O FAUSTO EM CENA:
UMA TRAVESSIA NOS JARDINS DO DIABO

CURITIBA
2010

JUSSARA FARIAS DE MATTOS SALAZAR

**ARIANO SUASSUNA E O FAUSTO EM CENA:
UMA TRAVESSIA NOS JARDINS DO DIABO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA
2010



PARECER

Defesa de dissertação da mestranda JUSSARA FARIAS DE MATTOS SALAZAR para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PAULO ASTOR SOETHE, JERUSA PIRES FERREIRA e MARILENE WEINHARDT arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“ARIANO SUASSUNA LEITOR DO FAUSTO: DIÁLOGOS DE UMA TRAVESSIA NOS JARDINS DO DIABO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
PAULO ASTOR SOETHE		APROVADA
JERUSA PIRES FERREIRA		APROVADA
MARILENE WEINHARDT		APROVADA

Curitiba, 07 de dezembro de 2010

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora
Matrícula SIAPE: 0344084

Para

Janira, minha mãe, com quem aprendi a ler

João, Mariana e Manuela, pelo amor

Ariano Suassuna, querido mestre e amigo, pelo apoio, graça e intensidade

Agradecimentos especiais

Ao professor e amigo Paulo Astor Soethe, pela fé, generosidade e rigor

Marcelo Sandmann, Moacir Amâncio, Alexandre Nóbrega, Maria e Zélia Suassuna, amigos que de maneira imprescindível contribuíram para a realização desta pesquisa

Prof. Rodrigo Vasconcelos Machado,
pelo espaço e diálogo dados à Pedra do Reino

Idelette Muzart Fonseca dos Santos, pelo estímulo e acolhida

À Capes, que apoiou a realização desta pesquisa

A meu pai [*In memoriam*]

RESUMO

Um livro abre-se para outros livros. Um livro reescreve-se com a voz e a mão do tempo. Escrever é acolher a infinita possibilidade existente no espaço da condição criativa entre aquele que escreve e o que lê, partes intimamente integradas à dimensão mítica; quando unidas, essas partes fundam a dimensão poética. O presente trabalho propõe a leitura de *O Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* de Ariano Suassuna, a partir do *mito fáustico* e apreciando algumas obras que circundam o universo desse autor. Para este fim, nos serviremos do *Fausto, Uma tragédia – Primeira Parte*, de Goethe, como elemento significativo no processo de formação do *escritor* Ariano Suassuna, também enquanto *leitor*, sob a dinâmica da recepção criativa. Discute-se aqui o problema do “pacto com o demônio” na tentativa de compreender a obra literária como objeto constituído em um ambiente discursivo em diálogo com outras obras e contextos literários. Buscamos observar que, partindo da tradição estabelecida até o deslocamento empreendido na contemporaneidade, essas obras foram submetidas à ação criativa fundadora de novas ações e escrituras. Por fim, o *corpus* analisado serve de base à investigação de alguns aspectos éticos, estéticos e culturais entre os diferentes cenários que determinaram uma genealogia *fáustica* e seu papel, na constituição do *Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta*.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, A Pedra do Reino, Mito Fáustico, Leitura

ABSTRACT

A book opens itself to other books. A book rewrites itself with the voice and the hand of time. To write is to welcome the infinite possibility that exists in the creative condition space between the one who writes and the one who reads, parts intimately integrated to the mythical dimension; when united, these parts create poetic dimension. The present work purposes the reading of *O Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* of Ariano Suassuna, from the Faustian myth, appreciating some works that surround the universe of this author. For this purpose, we will use *Faust, A Tragedy - First Part* of Goethe, as a significant element in the process of evolution of the *writer* Ariano Suassuna, also as a *reader*, in the dynamics of the creative reception. We discuss here the problem of the “pact with the devil” in attempt to comprehend the literary work as a constituted object in a discursive environment, in dialogue with other works and literary contexts. We also seek to observe that, from the established tradition and the displacement undertaken until contemporary times, these works were submitted to the creative action, founder of news actions and writings. Lastly, the analyzed *corpus* serves as a base to the investigation of some ethical, aesthetic and cultural aspects between the different scenarios that determined a *Faustian* genealogy and its part in the creation of the *Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta*.

Key-words: Ariano Suassuna, A Pedra do Reino, Faustian Myth, Reading

“Nobres Damas e Senhores
ouçam meu canto espantoso:
a doida desventura
de Sinésio, O Alumioso,
o Cetro e sua Centelha
na bandeira aurivermelha
do meu Sonho perigoso!”

Ariano Suassuna, O Romance da Pedra do Reino

SUMÁRIO

Introdução	10
PARTE I – A VOZ DO POVO É A VOZ DE DEUS	15
Capítulo 1 - Introdução ao Mito	16
1.1 Mito, morfologia e riso	16
1.2 Para além da memória: a voz escreve?.....	33
1.3 Dom Sebastião e a encantação do povo.....	41
1.4 Os jogos do diabo	48
PARTE II – A DEMANDA FAUSTIANA	59
Capítulo 2 – O Caso dos Espelhos	60
2.1 Fausto e São Cipriano: onde o <i>eu é um outro</i>	60
2.2 Fausto e Goethe.....	75
2.3 Dr.Fausto, o popular	84
Capítulo 3- Uma Questão de Estilo	92
3.1 O reino aventureiro de Ariano Suassuna	92
3.2 Transculturação: um caso de Amor.....	97
3.3 O castelo literário no reino das dinâmicas culturais sertanejas..	106
PARTE III – ESTILO RÉGIO	114
Capítulo 4 - Os Castelos e a Travessia	116
4.1 O castelo Literário e o castelo de Pedra	116
4.2 A pedra do Rei Enigmático	127
4.3 Memória e figuração mágica.....	134
4.4 O pacto de Quaderna	143
Conclusão	151
Anexo:	
I - Entrevista de Ariano Suassuna à Jussara Salazar	153
Referências bibliográficas.....	166

INTRODUÇÃO

O objeto central de discussão deste trabalho é o aproveitamento literário do tradicional motivo do pacto de Fausto com o demônio, um dos mitos que marcam a passagem do fim da Idade Média para a Era Moderna. Com base na leitura de *A Pedra do Reino*¹, de Ariano Suassuna [*1927] e do *Fausto I*², de Johann Wolfgang von Goethe [1749-1832]. Não pretendemos empreender uma análise comparativa das duas obras, mas articular considerações sobre a presença de figurações fáusticas no processo de criação do escritor Ariano Suassuna, a partir de sua recepção, como leitor, do *Fausto I* de Goethe. Refletiremos sobre algumas implicações e intertextualizações entre as duas obras, tomando como objeto de leitura a recorrência do personagem do *diabo*, bem como o problema do *pacto com o demônio*. Por fim, pretendemos que o *corpus* selecionado produza considerações sobre aspectos éticos, estéticos e culturais entre os diferentes cenários que determinaram uma genealogia *fáustica* em seu diálogo com algumas obras literárias e o *Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta*.

O interesse de Ariano Suassuna pelo *Fausto* de Goethe, confirmado pelo próprio escritor em entrevista que mantivemos em fevereiro de 1999 [publicada no *Suplemento Literário de Minas* e posteriormente na *Gazeta do Povo*, na ocasião da estréia da adaptação para o cinema de *O Auto da Compadecida*]³, bem como as discussões percebidas na leitura destes dois importantes autores, encorajaram nossa hipótese para a existência de um diálogo entre as duas obras. Também outras leituras vieram ratificar essa hipótese e complementar nossa pesquisa. Não buscamos, por exemplo, traçar pontos semelhantes entre Quaderna e Fausto, respectivamente os personagens em questão nos dois autores. Originariamente, tal diálogo, no entanto, explica-se mais pelas características inerentes ao próprio

¹ Será utilizada ao longo do trabalho, para referência à obra **O Romance D'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e Volta**, a formulação mais sintética **A Pedra do Reino**. A indicação de páginas, que dispensará outras indicações, refere-se à 5. ed. da Editora José Olympio (Rio de Janeiro), de 2004.

² Para referência à obra de Goethe, **Fausto. Uma tragédia. Primeira Parte**, será utilizada a designação **Fausto I**, como é corrente na crítica especializada. A indicação de páginas refere-se à edição de 2004, pela Editora 34 [São Paulo].

³ Duas outras entrevistas me foram concedidas por Ariano Suassuna em fevereiro de 2006 e em 27 de abril de 2009, a meu pedido e com o fim específico de conversar sobre temas e questões afeitas ao projeto e desenvolvimento desta dissertação.

discurso estabelecido nas obras e pelos relatos de cada uma, que propriamente por alguma bibliografia encontrada sobre o assunto.

“Não se pode duvidar de que a linguagem é um fato universal, definitório da humanidade”⁴, e a literatura, enquanto mito fabulista e fato histórico, em seu emaranhado determina escritura e texto; a poética atitude criativa que guia leitores e autores/leitores pelo mundo afora.

A leitura é uma atividade complexa que se desenvolve em muitas direções, já declarou Vincent Jouve, sobre a estética da recepção, surgida na década de 1970 e oriunda da vontade de repensar a história literária. Um dos mentores dessa corrente de pensamento, Hans Robert Jauss, em seu interesse pela dimensão histórica na recepção, constata que “a obra literária – e a obra de arte em geral – só se impõe e sobrevive por meio de um público. A história literária, portanto, é menos a história da obra do que a de seus sucessivos leitores. A literatura, atividade de comunicação, deve ser analisada por seu impacto sobre as normas sociais”⁵, redimensionada historicamente a cada nova experiência efetivada pela comunidade de leitores, que definem um circuito atuando como produtores de uma ação incessante, sustentada pela ideia da *literatura como sistema*: além de língua, temas e imagens, um conjunto de produtores, um conjunto de receptores e de um mecanismo transmissor. O crítico literário Antonio Candido pontua esses elementos, que, segundo ele, “dão lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.”⁶

Paul Zumthor, sobre a literatura, o gênero em sua sucessão dos discursos, afirma que:

A “literatura” não existiu [como não existe ainda] senão como parte de um todo cronologicamente singular, reconhecível por diversas marcas [tais como a existência de disciplinas parasitárias, denominadas “crítica” ou “história” literárias], entretanto difícil de especificar em teoria. A literatura é parte de um ambiente cultural em que podemos nomeá-la; [...] Posicionada entre nós, depois de três ou quatro séculos de discurso dominante, ela

⁴ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 275.

⁵ JAUSS /; JOUVE, Vincent. **A Leitura**. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 14.

⁶ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 25.

certamente não parou de ser contestada em suas variações a partir do interior; ela não o foi, até nossos dias, em suas constantes.⁷

E se o discurso literário, entendido como parte do ambiente cultural, faz da fala cotidiana seu íntimo e estranho objeto, é para aproximar-nos e sensibilizar-nos de maneira mais intensa, para interpretarmos as obras literárias conforme nossos interesses, sem contudo descuidar da atenção a sua forma e seus elementos materiais. O fato de que “somos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos”. E “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também ‘reescritura’.”⁸

Levantamos no trabalho, a partir da relação autor-leitor, algumas questões referentes à leitura das obras e de seus sucessivos leitores, considerando para isso a distância que separa tanto as obras como seus autores/leitores no espaço e no tempo em possíveis espelhamentos. Para melhor compreensão dividimos o trabalho em três partes: Na Parte I, que se intitula *A voz do povo é a voz de Deus*, iniciamos apresentando alguns fundamentos sobre a questão do *mito*, tema que irá atravessar o trabalho de maneira recorrente e que constitui o ponto de onde partimos para a realização da pesquisa. Na Parte II, denominada *A Demanda Faustiana*, examinamos os Faustos a partir de Spiess, passando pelo Livro de São Cipriano até Goethe. Também apresentamos um estudo sobre a reescritura e a citação em seus desdobramentos no diálogo entre autores. A Parte III, *Estilo Régio*, uma alusão ao personagem Quaderna de *A Pedra do Reino*, tem como ideia central um estudo do autor Ariano Suassuna e da própria obra *A Pedra do Reino*, em sua configuração estrutural, seus contrastes e aspectos em relação ao recorte proposto: o diabo e o *mito* fáustico.

Na Parte I o primeiro capítulo, *Breve introdução ao mito*, é um esforço para trazer à luz o problema do *mito*, como já dissemos anteriormente, sendo considerados aqui alguns ritos, bem como o caminho que o tema percorreu desde a oralidade [ou *vocalidade* para usar o conceito a Paul Zumthor], aos aspectos

⁷ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 277.

⁸ EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006, p. 18-19.

morfológicos e o riso, assim como abordaremos a figura do diabo. Observamos, em seguida, o *Sebastianismo* e a oralidade, sob a mesma perspectiva, por ser este um tema recorrente no universo da obra de Suassuna, constituindo um eixo narrativo importante para o escritor, conforme veremos adiante. Na segunda parte, *A Demanda Faustiana*, o primeiro capítulo, *O Caso dos Espelhos*, tece considerações sobre os chamados “livros do diabo” considerando algumas leituras paralelas face ao romance *A Pedra do Reino*, e oferece ocasião para estudarmos mais detalhadamente o motivo do pacto inserido no objetivo aqui proposto, observando o *Fausto* a partir da tradição oral, passando por Spiess e Marlowe até chegar a Goethe. No segundo capítulo, *Uma Questão de Estilo*, buscamos investigar a relação entre Suassuna e os autores que utiliza na construção de sua obra, com ênfase especial ao *Quixote* e considerando os diálogos que estes legitimam frente ao conceito de transculturação e seus desdobramentos. Por fim, a terceira parte, *Estilo Régio*, tem como ideia central um estudo do autor Ariano Suassuna e da própria obra *A Pedra do Reino* em sua configuração estrutural, o problema do herói e seus contrastes e aspectos em relação ao recorte proposto. Partiremos de um exame do universo que cerca Ariano Suassuna, bem como das relações que revelam entre si e que tangenciam o pacto, problema levantado neste trabalho. A escolha dos autores e temas deu-se através de uma aproximação que foi se definindo ao longo da pesquisa, e para a escolha do *corpus* foi determinante eleger alguns eixos de representatividade nas obras em questão, já que elas possuem grande força, inserção discursiva e contam com extenso material crítico.

Algumas leituras transpassaram a pesquisa, já que, inicialmente, várias indicações foram feitas pelo próprio Suassuna, e aproveitando as sugestões que vieram à tona a partir destas, abrimos os caminhos para chegar às muitas veredas que se multiplicaram. Não foi possível aprofundarmos todos os aspectos e, para isso, optamos pelo critério referencial que circundou a pesquisa, ou seja, as obras abriram o caminho que foi definindo afinidades e analogias discursivas.

No capítulo conclusivo, procuramos identificar a aproximação das obras inseridas no que propusemos como objeto: a leitura das obras definidas, tomando como eixo de acontecimentos o tema do *mito fáustico*.

Gostaríamos ainda de salientar outro aspecto no que tange à pesquisa. Ressaltamos as diferenças constitutivas entre as duas obras, *A Pedra do Reino* e

Fausto I, elaboradas em períodos historicamente distintos, fato que produz dessemelhanças e contradições do ponto de vista espaço-temporal, ético, cultural e teológico. Sabíamos de antemão que, tanto o personagem Fausto de Goethe como o Quaderna de Suassuna, dialogam em níveis dessemelhantes e, portanto, a leitura ofereceria aspectos distintos de cada obra, o que não nos impediu de obter, sob esse viés, um material interessante e relevante para a pesquisa. Observamos que alguns pontos adquiriram sentido e forma imperativa ao longo do trabalho. Outros, inicialmente considerados, perderam sua força argumentativa devido a aproximações que a leitura adquiriu ao longo da pesquisa quando convertida em objeto de estudo, moto-contínuo que se articula, se organiza e se desfaz, na medida em que se corporificam e se animizam personagens e autores, na grande celebração que é a criação literária e sua fruição.

PRIMEIRA PARTE

A VOZ DO POVO É A VOZ DE DEUS

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO AO MITO

1.1 Mito, morfologia e riso

Quando escutamos ou lemos a palavra *mito*, de imediato percebemos que carrega em seu sentido a ideia de acontecimento ou de pessoas pertencentes ao imaginário fabuloso, fatos que se repetem ou eventos fantásticos que se estabelecem para além da realidade.

O *mito* se consolidou, em nossa cultura, antropologicamente ou como parte da fala cotidiana, definindo ocorrências da ordem do não real, e figurativamente como “coisa inacreditável ou sem realidade”. Por *mitomania*, por exemplo, entende-se o “hábito de mentir ou fantasiar desenfreadamente”⁹. Seja como for, o termo em sua forma dicionarizada é “relato fantástico de tradição oral, protagonizado por seres que encarnam simbolicamente as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana; lenda, fábula, mitologia, representação de fatos e/ou personagens históricos, deformados, amplificados pelo imaginário coletivo nas tradições literárias orais ou escritas.”¹⁰ Ou ainda, na derivação de sentido figurado: “construção mental de algo idealizado, sem comprovação prática; ideia, estereótipo”.¹¹

O crítico literário ucraniano Eleazar Mielietinski¹² [Khárkhov, 1918-2005] com o seu livro *A Poética do Mito* [1976] conceituou de maneira precisa algumas questões fundamentais para nosso trabalho. Para a estudiosa de temas medievais, narrativas e contos populares, Jerusa Pires Ferreira:

⁹ HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**, Versão 1.0.5ª. Instituto Antônio Houaiss: Editora Objetiva, 2002.

¹⁰ Id.

¹¹ Ibid.

¹² Mielietinski dirigiu o Instituto de Altos Estudos das Humanidades em Moscou desde a sua fundação até a sua morte, sendo uma das figuras mais importantes das ciências humanas na Rússia. Autor de **A Edda e as formas primitivas de epos, A poética histórica da novela e A poética do mito**, entre outras, Mielietinski também figura entre os autores mais importantes no campo da etnologia, da crítica literária e do folclore, com atenção acentuada para a literatura em relação à cultura e a história. Foi um dos primeiros autores soviéticos a aprofundar estudos sobre a obra de Lévi-Strauss, com quem polemizou durante décadas de modo respeitoso, mas sempre fazendo valer a crítica quando acreditava ser necessário.

E. Mielietinski busca a semiose, procura alcançar a construção do mito enquanto sistema de relações e enquanto linguagem. Empenha-se em deslindar a relação mito/folclore/literatura no processo da própria crítica filosófica, em conectar passagens de antropologia à crítica de literatura e à poética da criação.[...] [Eu diria que o trabalho de E. M. Mielietinski é uma grande *summa mitológica*, uma contribuição firme para os estudos de cultura popular, de mitologia, de literatura.¹³

Por essa razão, justificamos a recorrência a alguns aspectos de seu modelo teórico, presentes especialmente nessa obra, iniciando com isso nossa breve introdução ao *mito*, tema com que adiante iremos nos ocupar de modo mais específico para desenvolver as questões referentes ao nosso objeto de estudo.

A interpretação, à maneira do hermeneuta grego Evêmero [séc. IV a.C.], vislumbrou nos *mitos* uma representação da “vida passada dos povos, sua história com seus heróis e suas façanhas, sendo de alguma maneira representada simbolicamente no nível dos deuses e de suas aventuras: o *mito* seria uma dramaturgia da vida social ou da *história poetizada*”¹⁴. Evêmero via nas figuras míticas um caráter divinizado. Já para Platão, o *mito* traduzia o que pertence à natureza da opinião e não à precisão da ciência, e opunha à “mitologia popular uma interpretação simbólico-filosófica dos mitos.”¹⁵

Sob o aspecto histórico, o “desenvolvimento da filosofia antiga partiu da matéria mitológica e levantou, naturalmente, o problema da relação do conhecimento racional com a narrativa mitológica.”¹⁶, bem como a relação entre natureza e cultura. O problema do *mito* na literatura e cultura ocidental passa a ser matéria significativamente atual, tanto do ponto de vista geral como em suas relações poéticas, naquilo que Mielietinski define como forma *concreto-sensorial* metafórica que, sendo intrínseca à arte na antiguidade, fora herdada como unidade sincrética tanto da religião quanto da própria arte: “a forma artística herdou do mito o modo concreto-sensorial de generalização e o próprio sincretismo. [...], a literatura utilizou os mitos tradicionais com fins artísticos durante muito tempo.”¹⁷

¹³ PIRES FERREIRA; Jerusa. A febre mitológica e a poética de Mielietinski, **Revista USP**, jun./jul./ago. 1989, p.150;154.

¹⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 611

¹⁵ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 9

¹⁶ Id., p.9.

¹⁷ Ibid., p. 13.

Afinal, a natureza difusa do pensamento primitivo expressou-se através da divisão imprecisa entre sujeito e objeto [material e ideal, objeto e sinal, a coisa e a palavra, o ser e seu nome etc.], particularidades que o pensamento primitivo na *ainda-inseparabilidade*, entre o homem e a natureza, manifestou no sincretismo da estrutura espaço-temporal, bem como no isomorfismo da relação entre espaço cósmico e o tempo mítico na “transformação do caos em cosmo, que constitui o sentido fundamental da mitologia.”¹⁸ Sendo assim o caos um aspecto ético e axiológico desde o início, quando espaço e tempo se fundem na origem das coisas, funda-se o tempo mítico, tempo exceção, saída para além do fluxo temporal.

Mielietinski define o *mito*, inicialmente, como a representação fantástica do mundo como sistema de imagens fantásticas de deuses e espíritos que regem esse mundo e, em seguida, como narração, relato dos feitos dos deuses e heróis. Segundo ele:

Os eventos do tempo mítico, as aventuras dos ancestrais totêmicos, heróis culturais, etc., são um original código metafórico através do qual modela-se a estrutura do mundo, natural e social.[...] Um exemplo clássico da época mítica da criação é o chamado “tempo dos sonhos” [*dream time*] na mitologia dos aborígenes australianos.¹⁹

Por sua vez, o pensador italiano Giambattista Vico [1668-1744] criou a primeira filosofia do *mito* considerando sua natureza metafórica. Segundo ele, cada metáfora ou metonímia é “por origem um pequeno mito”²⁰. Vico supõe que:

todos os tropos... até hoje tidos em conta de engenhosíssimos inventos de escritores, modos de expressarem-se todas as primeiras nações poéticas, guardam, em sua origem, toda a sua nativa propriedade. Depois, no entanto, com o progressivo desenvolver-se da mente humana inventaram-se as palavras que significam formas abstratas, ou gêneros que compreendiam as suas espécies, ou que compunham com suas partes as integralidades, passando tais falares das noções primitivas a *transportes*.²¹

Vico explica o *mito* pela movimentação da linguagem, das transformações metafóricas em signos lingüísticos. Segundo o crítico e historiador Alfredo Bosi, um estudioso da obra desse filósofo italiano, em Vico “a função da metáfora é ‘dar

¹⁸ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p.196.

¹⁹ Id., p. 201.

²⁰ VICO, G. apud MIELIETINSKI, p. 13.

²¹ Id.,p.13.

sentido e paixão a corpos mortos’, realizando uma operação de transporte existencial e semântico. Vico entende que o processo inerente à formação das mais belas metáforas seja o da *narração*, ‘de tal sorte que toda metáfora assim feita vem a ser uma breve fábula’.²² Essa significação passaria, posteriormente, à condição de “figurada”, e ainda sob o ponto de vista de Bosi, “em oposição a um hipotético falar *próprio*, mas na história ideal, *a figura precedeu o falar por gêneros e espécies*”.²³ Bosi cita Vico:

Por força dessa mesma lógica [poética], parto de tal metafísica [poética], tiveram os primeiros poetas que dar nomes às coisas a partir das idéias mais particulares e sensíveis; o que vêm a ser as duas fontes, esta da metonímia, aquela da sinédoque. Assim, a metonímia do autor pela obra nasceu porque os autores eram mais nomeados do que as obras; a dos conteúdos pelas suas formas e adjuntos nasceu porque não sabiam abstrair as formas e as qualidades dos objetos; certamente, a das causas pelos efeitos faz uma só coisa com outras pequenas fábulas com as quais imaginaram as causas vestidas de seus efeitos: feia a Pobreza, ingrata a Velhice, pálida a Morte.²⁴

Breve fábula ou pequeno *mito*, para Mielientinski “é sumamente interessante a concepção viconiana da evolução da linguagem poética a partir do *mito* [de caracteres divinos e heróicos], assim como da linguagem da prosa evoluindo da linguagem da poesia”.²⁵

Assim, através da fundamentação teórica aqui delineada e, buscando de maneira sucinta compreender a origem das relações entre *mito*, poesia e prosa, será possível mais adiante, desenvolver com maior clareza as razões que perpassaram o problema do *mito fáustico*, dentro do contexto no qual ora nos propomos para esse trabalho, ou seja, as proximidades entre *mito* e leitura e literatura.

Outro autor de fundamental importância, quando tratamos da concepção do *mito*, é Northrop Frye [1912-1991]. O autor de *Anatomia da Crítica* [1957] aproxima a literatura e o *mito* chegando mesmo à ideia da dissolução da literatura no *mito*. Frye define a unidade absoluta entre o *mito* e o ritual por um lado, o *mito* e o arquétipo por outro. Segundo Mielietinski:

²² BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 247.

²³ Id., p. 248.

²⁴ VICO, G. apud BOSI, p. 248.

²⁵ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 13-14.

[Frye] propõe empregar o termo *mito* aplicado à narrativa, e o termo arquétipo ao significado, embora, no fundo, ambos os termos escondam a mesma coisa. A comunicação começa pela construção da narração em torno de um estado de consciência, determinado pelo desejo. Para Frye, o *mito* é uma força formadora central, que comunica o significado arquetípico ao ritual e aos momentos proféticos e epifânicos aos quais atribui grande peso.²⁶

Se observarmos o aspecto simbólico das forças da natureza, entre realidade e fantasia, podemos aferir que, para além da oposição existente entre o caráter mitológico e o campo lógico, o *mito* define, elucida aspectos metafísicos pertencentes aos mistérios da morte, nascimento, destino etc., na dimensão da realidade humana onde se situariam as lacunas deixadas pela razão e pela lógica ocidental modernas. Como mencionamos anteriormente, para Mielietinski, a transformação do caos em cosmo constitui o princípio fundamental da mitologia, e ao caos caberá desde o início “um caráter axiológico e ético”²⁷. Prossegue o crítico:

O funcionamento dos símbolos mitológicos visa a por em oposição o comportamento individual e social do homem e a sua cosmovisão [o modelo axiologicamente orientado do universo] nos limites de um sistema indiviso. O *mito* explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de *mito*, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem; um dos meios práticos dessa manutenção da ordem é a reprodução dos *mitos* em rituais que se repetem regularmente.²⁸

O que estabelece o rito, ou seja, “a sequência ordenada de gestos, sons [palavras e música] e objetos”²⁹, determina a finalidade simbólica no espaço e no tempo e obedecerá ao eixo vertical remissivo às instâncias ritualísticas sagradas. Historicamente, apresentar o rito como uma categoria da cultura e da sociedade medievais supõe:

distingui-lo de outras noções, derivadas [as de ritual e ritualização] ou vizinhas [as de mito e cerimônia]. Com ritos ou rituais, no plural, queremos simplesmente lembrar a extrema diversidade de todas essas encenações, de acordo com os meios sociais, as circunstâncias, o grau de solenidade, [...] não há rito cujos atores não proponham uma explicação da origem e

²⁶ Id., p.124.

²⁷ Ibid., p.196.

²⁸ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 197.

²⁹ LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). Ritos - **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2006, Vol. II, p.415.

das pretensas razões, um ‘mito etiológico’ que é somente uma outra vertente de uma mesma linguagem simbólica.”³⁰

Também acreditamos que seja relevante uma apreciação dos estudos do folclorista russo Vladimir Propp [1895-1970] nos anos vinte, que aprofundou a análise da forma do conto e sua estrutura. Propp acreditava que a “morfologia não constituía precisamente um fim em si, e que ele próprio não tendia para uma descrição dos processos poéticos em si mesmos. Pelo contrário queria descobrir a especificidade do conto maravilhoso³¹ como gênero, encontrar uma explicação histórica para a sua uniformidade.”³² Ao debruçar-se de maneira detalhada sobre o conto maravilhoso, Propp acreditava que um estudo diacrônico deveria vir precedido de um sincrônico e, dentro dessa perspectiva, colocava a questão de como fazer surgir dentro da narrativa os elementos variantes e os elementos constantes ou invariantes. Foi com a sistematização desses elementos invariantes que Propp desenvolveu morfológica e estruturalmente a constituição do conto:

O próprio modo de realizar uma função pode mudar: é um valor variável. [...] Mas a função enquanto função é um valor constante. [...] No estudo do conto, a questão de saber *o que* fazem os personagens é a única que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias. [...] Notemos que a repetição das funções por executantes diferentes foi notada desde há muito pelos historiadores das religiões nos mitos e nas crenças, mas não pelos historiadores do conto. [...]”³³

Propp trouxe “um enfoque muito profundo do estudo da sintagmática narrativa”³⁴ em seu livro *A morfologia do conto* [1928], apesar de que, reiterando segundo Mielietinski, o folclorista russo recorre, conscientemente, não ao mito, mas ao conto maravilhoso. Mas “Propp qualifica o conto maravilhoso de ‘mítico’ [na medida em que o conto, a sua gênese, se baseia no *mito*].”³⁵ Foi indiscutivelmente o

³⁰ Id., p.418.

³¹ Não pretendemos utilizar o *conto maravilhoso* comparativamente à **Pedra do Reino** ou ao **Fausto**, mas acreditamos que a base dos estudos da estrutura narrativa proppiana seja de grande importância para a compreensão do *mito*, opinião vivamente corroborada por Mielietinski.

³² MIELIETINSKI, E. M. O estudo estrutural e tipológico do conto. In: Propp Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Editora Vega, 1983, p. 233-234.

³³ PROPP, Vladimir, Op. cit., p. 59.

³⁴ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 105.

³⁵ MIELIETINSKI, E. M. O estudo estrutural e tipológico do conto. In: Propp Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Editora Vega, 1983, p. 243.

pioneiro do estruturalismo, e as acusações de formalista que lhe fez Lévi-Strauss são evidentemente injustas.³⁶

Por sua vez, Claude Lévi-Strauss [1908-2009], que, segundo Mielietinski, concebeu a “última teoria importante do mito, preveniu seus colegas antropólogos contra a tentação de reduzir a significação dos ritos a uma perspectiva histórica sincrônica, pois segundo ele, nos comentários “dados pelos informantes estaria o mito implícito”; ou seja, os depoimentos seriam a voz do próprio mito, já que para Lévi-Strauss:

o antropólogo deve partir da descrição dos ritos em si, como eles são realmente realizados e não como os contemporâneos os pensam e comentam. O sentido do rito reside antes de tudo no seu desempenho e se modifica, por conseguinte, a cada ocorrência, já que sua forma, as circunstâncias, os atores, nunca são exatamente os mesmos.³⁷

Portanto, para este antropólogo, o *mito* é a um só tempo sincrônico e diacrônico: no primeiro caso, enquanto narração histórica do passado [em sua estrutura um desdobramento sintagmático do tema] necessário à leitura; e no segundo caso, explicação do presente até o futuro, necessário para a compreensão do texto.³⁸

Em 1955, Lévi-Strauss escreveu *A análise estrutural do mito*, um manifesto de caráter científico, e não se pode afirmar em que medida o antropólogo já conhecia *A morfologia do conto* [1928] de Vladimir Propp, que nessa época já era um estudo clássico da literatura popular tradicional. Lévi-Strauss não só “tenta aplicar ao folclore os princípios da lingüística-estrutural como considera o *mito* um fenômeno de linguagem, surgindo a um nível mais elevado que os fonemas, os morfemas e os semantemas.”³⁹

Para uma melhor compreensão da análise do *mito*, cabe ressaltar ao final, no que se refere a esses dois autores, que “foi precisamente o estruturalista francês A. J. Greimas [1917-1992] que, trabalhando no sentido da criação de uma ‘gramática narrativa’, em vários de seus trabalhos, empreendeu uma séria tentativa de sintetizar

³⁶ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 106.

³⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. apud LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Ritos. Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2006, Vol. II, p.418.

³⁸ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p.91

³⁹ MIELIETINSKI, E. M. *O estudo estrutural e tipológico do conto*. In: Propp Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Editora Vega, 1983, p.242.

a ‘paradigmática’ de Lévi-Strauss e a ‘sintagmática’ de Vladimir Propp, no que concerne a sua aplicação ao *mito*⁴⁰. Ou seja, Greimas buscou harmonizar a lógica e a semântica, inseridas em uma forma mais rigorosa que se compatibilizasse com os estados atuais de interpretação. Para isso, propõe uma “nova interpretação ‘sintetizadora’ tanto para o conto maravilhoso russo quanto para o mito bororo, cuja análise abre o primeiro volume de *Mythologiques* de Lévi-Strauss.”⁴¹

Historicamente entre os séculos XV a XVII, os mitos antigos continuariam a ser lembrados até a Idade Média, as imagens e os motivos dessa mitologia e “posteriormente, a bíblica, são um arsenal da metaforicidade poética, uma fonte de temas e uma singular ‘linguagem’ formalizada da arte”:

Ao mesmo tempo, é precisamente nos séculos XV-XVII que se criam os tipos literários não tradicionais nos limites da imensa força generalizadora, que modelam não só os caracteres sociais do seu tempo, mas, também alguns tipos cardinais de comportamento universalmente humanos: *Hamlet*, *D. Quixote*, *Dom Juan*, *Fausto*, *O Misanthropo* etc. i.e., os chamados “modelos eternos” que se tornaram singulares protótipos [à semelhança dos paradigmas mitológicos] para a posterior literatura dos séculos XIX-XX.⁴²

Para os chamados “modelos eternos”⁴³, as matrizes ou paradigmas mitológicos, como observamos anteriormente na morfologia proppiana, existem “valores constantes e valores variáveis. O que muda são os nomes [e ao mesmo tempo os atributos] das personagens, o que não muda são as suas ações ou as suas funções”⁴⁴, de onde podemos deduzir que ações semelhantes se emprestam a diferentes personagens, sendo possível a partir daí estudar as funções desses personagens dentro da narrativa. Sobre o conto maravilhoso, em 1924, R. M. Volkov publicou uma obra, onde, segundo o autor, teríamos, sob uma perspectiva analítico-

⁴⁰ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 106.

⁴¹ Id., p.106.

⁴² Id., *ibid.*, p.331.

⁴³ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**, *id.* p.331. A título de observação, Jerusa Pires Ferreira, ressalva que, a ideia de Mielietinski, ao demarcar o mitologismo como um fenômeno característico do século XX, nas mediações entre o mito em si e a sua utilização na literatura, não lhe parece bem definida. Esta estudiosa questiona em que medida diferem, em Mielietinski, as várias aproximações, pois não seriam idênticas, por exemplo, as maneiras de um Eliot ou de um Thomas Mann debruçarem-se sobre o mito; seria necessário o acompanhamento de cada caso para a percepção dos processos, para uma avaliação das relações entre o mito e as literaturas. PIRES FERREIRA; Jerusa. A febre mitológica e a poética de Mielietinski, *Revista USP*, jun./jul./ago. 1989, p.153.

⁴⁴ Por *função*, entendemos a ação de uma personagem, definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga; cf. PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto**. Lisboa: Editora Vega, 1983, p.58.

narrativa, uma série de “assuntos” recorrentes e determinados, a saber, segundo ele:

- 1- Os inocentes perseguidos
- 2- O herói pateta
- 3- Os três irmãos
- 4- O herói combatendo contra um dragão
- 5- A procura de uma noiva
- 6- A virgem sensata
- 7- A vítima de um encantamento ou de uma feitiçaria
- 8- O possuidor de um talismã
- 9- O possuidor de objetos encantados
- 10- A mulher infiel etc.⁴⁵

É possível encontrar nos “assuntos” dessa *base morfológica* proppiana, princípios gerais presentes na *Pedra do Reino* e em praticamente toda literatura de Suassuna, como, por exemplo, o assunto número três, o clássico tema dos “três irmãos”, matriz mítica largamente utilizada em grande parte da literatura e dos contos populares, e que faz recordar a todos alguma história ou fábula contada por alguém na infância um dia. Podemos conferir as reminiscências presentes nos fragmentos abaixo, retirados, respectivamente, dos contos populares “O gato de botas” e “A velhinha da floresta”:

Estando às portas da morte, um oleiro, já adiantado em anos, chamou para junto de si os seus três únicos filhos, Augusto, Heitor e Felipe. Depois de lhes dar muitos conselhos, disse-lhes que só lhe podia deixar por herança o seu moinho, o seu burro e o seu gato *Malhado*. Em seguida abençoou-os e expirou [...]

Jorge, Félix e Isidoro, eram filhos de um honrado e nobre alfaiate. Todos três aprenderam diferentes ofícios, e um a um, deixaram a casa paterna para ir, conforme se dizia naqueles tempos, terminar a aprendizagem trabalhando em várias oficinas [...]⁴⁶

⁴⁵ VOLKOV, R.M. *O conto- Investigações sobre a formação do assunto no conto popular*. Gosizdat Ukrainy: Odessa, 1924. In: PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Vega, 1983, p. 44.

⁴⁶ Cf. **Contos da Carochinha recolhidos da tradição popular**. Org. p. Figueiredo Pimentel. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1958.

Ou tome-se ainda o conto *Esvintola*, recolhido por Adolfo Coelho em Portugal na Freguesia de Ourilhes:

Era uma vez um rei que tinha três filhas e depois foi chamado à guerra e deu um ramo a cada filha e disse-lhes: “Filhas, eu vou para a guerra, e se vós procederdes bem, estes ramos que vos entrego, entregar-mos-ei frescos como eu vo-los dou; e se vós tiverdes alguma desordem, eu logo o sei porque os ramos secam [...]”⁴⁷

É possível, numa breve análise, observar que aplicando estruturalmente o princípio proppiano perceberemos valores constantes e valores variáveis: os nomes das personagens mudam [e ao mesmo tempo seus atributos], mas o que não muda são as suas ações ou as suas funções e, portanto, ações semelhantes se emprestam a diferentes personagens, constituindo-se aí diferentes funções narrativas.

A propósito, uma contribuição importante para a análise do conto popular veio do estudo e da recolha realizados pelo etnólogo português Adolfo Coelho [1847-1919], que definiu um novo ramo específico da mitologia, a *mitografia*, acrescentando uma interessante abordagem para a análise morfológica da matriz narrativa, na observação de alguns de seus aspectos constitutivos. Coelho afirmou não ser difícil provar, no que respeita a narrativa popular, que a “transmissão se opera de povo a povo”⁴⁸, e as condições para o entendimento estariam nos procedimentos *mitográficos* de percepção que ele definiu, a começar pelo discernimento do que é criação própria de cada povo, o que se pode explicar por identidade de produção, e saber o que veio de fora; determinar por que canais se operou a transmissão quando houve, o ponto de partida dela, os elementos primitivos da coisa transmitida, até que ponto reagiram o gênio, as condições sociais de cada povo sobre o produto estranho; que leis dominam a produção, a transmissão, a apropriação e alteração dos contos populares.

Quanto a esse aspecto, Propp iria levantar o problema da transmissão dos textos e suas raízes históricas, enfatizando que, morfológicamente:

⁴⁷ COELHO, Adolfo. **Contos populares portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 203.

⁴⁸ Id., p. 47.

Os enredos têm origem nos costumes do povo, em sua vida cotidiana e nas formas do pensamento que deles provêm, nos primeiros estágios do desenvolvimento da sociedade humana, e que o aparecimento desses enredos corresponde a uma necessidade histórica [...]. [Não são os enredos em si mesmos que podem ser explicados historicamente, mas o sistema de composição ao qual eles pertencem. Descobre-se, então a ligação histórica que existe entre os enredos, e com isto abre-se o caminho para estudá-los também separadamente.⁴⁹

Propp entendia estruturalmente por *enredo* o fator variável, e por composição o fator estável, de modo que a mesma composição pode estar na base de muitos enredos. Outro aspecto importante para o folclorista russo seria a sucessão em que o povo coloca as funções. “Resultou que tal sucessão é sempre a mesma: esta foi uma descoberta de grande importância para o folclorista.”⁵⁰

Para Mielietinski há uma concepção rítmica do tempo cara à escritura contemporânea e fortemente carregada de uma fecundidade que se renova na morte, transformação e ressurreição, seja na atualização de mitos, ou na repetição histórica do tempo, bem como no aspecto que já enfatizamos anteriormente, ou seja, a “transformação do caos em ordem, importantíssima para a mitologia e mais correlacionada com a irreversibilidade, do que propriamente com a repetição do tempo”.⁵¹

Neste trabalho interessam-nos as implicações da literatura com a mitologia sob suas formas na oralidade ou na escrita: da literatura narrativa que “se liga à mitologia via conto maravilhoso e *epos* heróico, que surgiram nas profundezas do folclore, [...] bem como as modalidades mais antigas do teatro e que são ao mesmo tempo uma forma de conservação e de superação da mitologia.”⁵²

Ainda sobre o problema do *mito*, é imprescindível aqui evocar Mikhail Bakhtin [1895-1975]. Escrito nos anos trinta e publicado apenas em 1965, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais* transformou Bakhtin em um dos mais importantes teóricos para a literatura contemporânea, o que

⁴⁹ PROPP, Vladimir. Estudo estrutural e histórico do conto de magia. In, do mesmo autor: *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. e org. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984, p. 212.

⁵⁰ Id., p. 217.

⁵¹ MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 329.

⁵² Id., p.83.

“tem a relação mais direta com a poética do *mito*, tema que pesquisou profundamente, principalmente em Rabelais e Dostoiévski”.⁵³

A chave para a compreensão do “enigma” de Rabelais é “a cultura popular do riso”, geneticamente relacionada com as atividades antigas do tipo agrário, que tiveram continuidade na tradição do ritual carnavalesco. Na sociedade de classe, o riso ritualístico popular passa a ocupar uma posição extra-oficial e cria, no limiar entre a arte e a vida, o seu específico universo “carnavalesco” festivo, popular, extra-religioso, lúdico-parodístico em formas de ritos e espetáculos, em obras cômicas verbais e escritas, nos gêneros do discurso familiar da praça pública.⁵⁴

Haroldo de Campos, em seu livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* [2005], analisando o *mito* fáustico, considera aí o riso da esfera bakhtiniana em confronto com a contribuição de Vladimir Propp “O Riso Ritual no Folclore” [1939]⁵⁵, que, segundo Campos, reitera os mesmos aspectos valorizados por Bakhtin no círculo do “riso ritual” e no folclore:

“o riso é um meio *mágico* apto a criar vida, *mágico* enquanto oposto ao racional”; esta “faculdade de despertar vida” é interpretada como “faculdade de suscitar vida vegetal”; o “riso semantiza-se como um novo esplendor do sol, como o nascimento solar” [O. M. Frejdenberg apud Propp]; assim se explica tanto o “riso pascoal” na celebração da missa, na Idade Média, como as manifestações populares de “hieropornia” [aqui Propp faz remissão à figura faceta da velha Baubo, ama impudica que provoca o riso de Demeter; Baubo comparece na *Walpurgisnacht* goetheana cavalgando uma grande porca.]⁵⁶

Por outro lado, segundo Propp no mesmo ensaio: “No cristianismo, apenas à morte, ao diabo, às ondinas, toca o riso; a divindade cristã não ri jamais.”⁵⁷ Sobre o posicionamento da Igreja em relação ao riso, o crítico literário e filólogo alemão Ernst Robert Curtius [1886-1956] pondera não ter sido “uma só a posição da Igreja em face do riso e do humor”:

Dos testemunhos que me foram acessíveis, resulta uma variedade de atitudes que oferece atraentes quadros de história cultural: ‘Uma palavra do

⁵³ Ibid., p.165.

⁵⁴ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 165.

⁵⁵ PROPP, Vladimir. *Edipo alla luce del folclore* [trad. italiana]. Torino: Einaudi, 1975. Apud CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.106.

⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 106.

⁵⁷ PROPP, 1975, apud CAMPOS, op. cit., p.106.

apóstolo proibiu aos cristãos *stultiloquium* e *scurrilitas* [Ef. 5,4]. Já em Clemente de Alexandria [Paidagogos, II, 45 e segs.] se encontram extensas discussões sobre o riso. Ensina João Crisóstomo [†407] [Migne, *PL.* 57,69] que Cristo jamais riu [ep. Egbert, *Fecunda Ratis*, Ed. Voigt, pg 155].⁵⁸

O cristianismo primitivo [na época antiga] já condenava o riso. “Tertuliano, Ciprião e São João Crisóstomo levantaram-se contra os espetáculos antigos, principalmente o mimo, o riso mímico e as burlas. S. João Crisóstomo declara de saída que, as burlas e o riso não provém de Deus, mas são uma emanção do diabo.”⁵⁹ O famoso adágio *Risus abundant in ore stultorum*, ou “O riso é abundante na boca dos tolos”, é a versão do latim vulgar de um motivo entre os clássicos [Monásticos e Menandro 144 e 165], dos quais o primeiro apresenta duas redações:

“o riso inoportuno nos homens é um mal terrível” e “o riso inoportuno faz chorar”, e o segundo declara: “o tolo ri até quando não há nada do que rir.” A negatividade do riso inoportuno já era apontada por Isócrates [Demonic, 31] e Catulo [39,15][...] Também se deve assinalar um importante paralelo no *Eclesiástico* do *Antigo Testamento* [21, 20], que na tradução dos Setenta, diz: “o tolo exalta as suas palavras com o riso.”⁶⁰

A partir dessa tradição evoca-se o adágio brasileiro “Muito riso é sinal de pouco siso”. Mas há também o riso da sátira menipeia, que se iniciou no século III a.C. com o filósofo cínico Menipo de Gandara. Essa tradição prosseguiu, na Antigüidade, com Varrão, Sêneca e Luciano de Samósata, e continuou na Renascença e no Barroco com Erasmo de Rotterdam e Robert Burton, marcando ainda no século XVI de modo profundamente delirante a obra de François Rabelais. O riso se expressava através da literatura em sua prática, além de beber nessas águas de fontes mais antigas, engendrando, assim, formas e posturas para concepção e compreensão do mundo. A doutrina do riso, com *O Romance de Hipócrates*, ou seja, a correspondência apócrifa anexada à *Antologia de Hipócrates*, foi objeto de grande repercussão sobre a loucura de Demócrito, manifestada pelo riso, que, segundo Bakhtin, representa uma filosofia de mundo, a *vida humana com os seus vãos terrores e vãs esperanças em relação aos deuses e à vida de além*

⁵⁸ CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e idade média latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p.440.

⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no renascimento**. Brasília: UNB Hucitec, 2008, p.63.

⁶⁰ TOSI, Renzo. **Sentenças latinas e gregas**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.187.

túmulo. Uma segunda fonte da doutrina do riso era a fórmula aristotélica que afirma o homem como “único ser vivente que ri”, seguida de seus pressupostos miméticos para onde se encaminhariam os rituais carnavalizados de imitação das instâncias do sagrado e do oficial. A fonte do riso no Renascimento, portanto, se apresenta em Luciano e na personagem Menipo, que se ri no reino dos mortos:

Caronte: De onde nos trouxeste este cão, Mercúrio? Durante a travessia não fez mais que *importunar* todos os passageiros e *rir-se* deles; e enquanto todos os outros choravam, ele era o único que ousava rir.

Mercúrio: Tu não sabes, Caronte, quem é este que acabas de atravessar? É um homem verdadeiramente livre, que não se preocupa com nada, é Menipo, enfim.⁶¹

Tanto para Bakhtin como para Propp o riso faz parte dessas forças de vitalidade pertencentes à esfera da renovação:

As concepções sobre a força vivificadora do riso podem ser encontradas não apenas na Antiguidade, mas também em mitos primitivos referentes à ideia de fertilidade [...] A religião da divindade que morre e que surge é, em seu fundamento, uma religião agrícola: a ressurreição da divindade significa a ressurreição para uma nova vida de toda natureza, aos o sono invernal.⁶²

E Bakhtin, particularmente abordando o tema relacionado aos *mitos* e *ritos*, teoriza a *dualidade de mundo* medieval fundada entre caos e ordem e que já existia em tempos bem mais remotos no folclore dos povos antigos, em cujas manifestações conviviam “paralelamente aos cultos sérios os cultos cômicos que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia; paralelamente aos mitos sérios, os mitos cômicos e injuriosos e paralelamente aos heróis, seus sócias paródicos”.⁶³

Os ritos medievais [carnavais, procissões, a festa dos tolos, a festa do asno etc.] exerciam segundo Bakhtin, a função de contrapor “uma visão do mundo e do ser humano diferenciada e distinta daquela oficializada pela Igreja e pelo Estado, e constituíam assim essa espécie de *dualidade de mundo* que, podemos considerar

⁶¹ Cf. Luciano de Samosata, **Os diálogos dos mortos**, [Caronte, Menipo e Mercúrio em Diálogo XXII], apud BAKHTIN, p.60.

⁶² PROPP, Vladimir. **Riso e comicidade**. São Paulo: Ed. Ática, 1992, p.165.

⁶³ BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no renascimento**. Brasília: UNB, Editora Hucitec, 2008, p.5.

parte intrínseca aos costumes populares na época medieval e renascentista”⁶⁴ e indispensável para sua compreensão aos olhos de hoje. Essa dualidade já existia, segundo o crítico, nas civilizações primitivas, mas passa a evidenciar-se tanto mais dentro de um regime hierárquico que conhece classes e Estado, e onde passa a vigorar a compreensão de uma unidade inserida na noção oficial, poderíamos afirmar, de que tudo faz parte do mundo sagrado.

“Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se [ou celebrava-se] e ridicularizava-se o defunto”⁶⁵. Posteriormente, à época medieval, as festas de consagração das igrejas, que coincidiam geralmente com as feiras e cortejos de folguedos populares, eram “acompanhadas de”⁶⁶ glotonaria e embriaguez desenfreadas. Não se trata aqui de glotonaria e embriaguez comuns; elas recebiam aqui uma significação simbólica ampliada, *utópica*, de ‘banquete universal’ celebrando o triunfo da abundância material, do crescimento e da renovação:

Comer e beber figuravam no primeiro plano dos banquetes comemorativos. O clero organizava banquetes em honra dos protetores e doadores sepultados nas igrejas, bebia à sua saúde o *poculum charitatis* ou o *charitas vini*. [...] Os dominicanos espanhóis bebiam à saúde de seus santos protetores sepultados nas igrejas, pronunciando o voto ambivalente típico: ‘*viva el muerto*’.”⁶⁷

Sobre o problema do riso, Bakhtin demarca as diferenças essenciais entre o riso ritualístico festivo de natureza popular e o riso meramente satírico e camerístico da época moderna. Segundo ele, os estudos consagrados a Rabelais “incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, [...] como riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força.”⁶⁸

Uma qualidade relevante para a cultura popular, principalmente se ligada ao riso, é o lugar de onde se escarnece de si próprio, e essa seria também uma das características mais essenciais para a definição da noção de carnavalização, cara a

⁶⁴ Id., p.5.

⁶⁵ Ibid. p. 5.

⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no renascimento**. Brasília: UNB, Editora Hucitec, 2008. Ver Nota 22, p.69.

⁶⁷ Id., p.69.

⁶⁸ Ibid., p.11.

Bakhtin, que, como já dissemos, diferenciou o riso cômico medieval do riso meramente satírico moderno, sendo este último, o que emprega a forma negativa e rompe a integridade do sujeito do riso, que se põe fora da cena como um espectador.

Ariano Suassuna, em *A Pedra do Reino*, adota frequentemente a forma do riso “carnavalizado”, [no sentido analisado minuciosamente por Bakhtin], considerando seus aspectos ritualísticos. Quaderna encarna quase sempre a graça e a dor do palhaço que ri de si mesmo, e utiliza-se dos símbolos da linguagem carnavalesca “impregnados do lirismo e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. [...], pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ao ‘contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro”⁶⁹, dentro do espírito da tradição picaresca.

Sobre o encanto do encontro com o teatro, a literatura, a novela picaresca, a novela de cavalaria, Cervantes, Calderón de La Barca e Gil Vicente, Suassuna afirma que o encanto:

[...] vinha mais era do fato de eu reencontrar em tudo isso um espírito correspondente ao do Sertão, do Nordeste do Brasil, o espírito do romanceiro e dos espetáculos populares nordestinos; [...] 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.⁷⁰

A graciosa aparição de Quaderna no prólogo da *Pedra do Reino* já anuncia o tom farsesco e trágico do personagem: “Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte!”⁷¹ No capítulo inicial do *Fausto*, o *Prólogo no Teatro*, o personagem do “Bufo” [*Iustige person* ou personagem cômica] reporta-se ao mesmo tom: *Tende, pois, juízo e graça, como eu disse, / Da fantasia armai o vasto coro / Tino, emoções, paixão, sorrisos, choro, / Mas que não falem chistes e doídice.*⁷²

⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na idade média e no renascimento**. Brasília: UNB, Editora Hucitec, 2008, p.10.

⁷⁰ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 215.

⁷¹ Id., p.29.

⁷² GOETHE, Joahann Wolfgang Von. **Fausto, uma tragédia.- Primeira parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. Notas de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2004, p.35.

No que tangencia o problema colocado neste trabalho, ou seja, o do *mito* e suas implicações narrativas, para Suassuna também se manifesta o âmbito da dualidade em *A Pedra do Reino*, com o diabo dividindo, quase sempre, a cena com a esfera humana e a celestial:

Terei que voltar ainda, muitas vezes, a essa “Casa-Forte da Onça Malhada”, importantíssima em nossa história, assim como à capela de paredes recobertas por pinturas estranhas – Demônios esverdeados, Santos com mantos castanho-vermelhos que pareciam incêndios, dragões negro-vermelhos e brasões, coisas de que depois falarei melhor.⁷³

Por fim, vimos que, para o conceito de *mito*, um dos parâmetros iniciais se estabelece a partir do caráter evemerista que cercava a figura mítica divinizada ou em sua forma alegórica, e ainda através da conciliação entre arte e religião. Posteriormente, a forma criativa metaforizou as palavras e as formas abstratas, movimentando a língua e preenchendo o vazio onde metafisicamente pensavam-se os mistérios da morte, do nascimento, e o destino em sua concepção rítmica do tempo que se renovava, seja na idéia do fim ou da transformação e ressurreição.

As anotações, que acabamos de fazer referentes aos estudos estruturais no campo da mitologia, enriquecem a temática que particularmente nos interessa, a “mito-literatura”, e nos permitem ver que “nos limites do estruturalismo, existe certa diversidade de enfoque do *mito*”⁷⁴, o que possibilita que mais adiante possamos conduzir de maneira mais clara o problema aplicado ao objeto da pesquisa. Não pretendemos aprofundar a questão do estruturalismo em seu conjunto, mas observar que a mitologia “enquanto objeto científico [por força do seu caráter coletivo por princípio, da semioticidade e da tendência a abranger numa estrutura tradicional todo o material novo] é bem mais acessível aos estudos estruturais que, por exemplo, a literatura da Idade Moderna, para cuja compreensão revestem-se de extrema importância a situação histórica e o papel do indivíduo.”⁷⁵

⁷³ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2004, p.160.

⁷⁴ MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p.109.

⁷⁵ Id., p.110.

1.2 Para além da memória: a voz escreve?

“Não há arte sem voz.”

Paul Zumthor

O crítico e medievalista Paul Zumthor [1915-1995] em *A Letra e a Voz* [1987] postula a legitimação de uma voz poética da memória e sua comunidade, cuja função coesiva e estabilizante, consciência de si no tempo e no espaço, é referência segura sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. “Um clichê, abundantemente atestado através de toda a Europa do século XII ao XIV [hoje ainda presente no discurso do velho bom senso!] justifica o uso da escritura pela fragilidade da memória humana”⁷⁶, afirma o medievalista, ressaltando que, a escrita, em seu excesso de “fixidez” sozinha não daria conta.

Verba volant, scripta manent, o mote de Cícero [*Brutus*, 96, 328] segundo o qual não devemos confiar na palavra oral devendo exigir sua transcrição, é utilizado até os dias de hoje. Sua origem é medieval e na época clássica serviu para justificar a superioridade da palavra escrita sobre a oral:

Em nível formal, deve-se citar o fato de ser frequentemente usado o verbo voar para *verba*, que, uma vez emitidos, não podem mais ser chamados de volta. Arthaber 1000 assinala que existem também traduções do mote nas várias línguas européias; um paralelo popular é *Carta canta e villam dorme*; para a expressão brasileira *Palavras, leva-as o vento* e seus correspondentes nas outras línguas européias.⁷⁷

Assim, a noção de legitimação da escrita em detrimento da oralidade passa por critérios de registros inclusive contratuais, e até o diabo “pactuário” exige papel e firma gravada para autenticar seus acordos, como veremos adiante. Do ponto de vista da oralidade à escrita, em suas diversas formas de difusão, cabe à memória uma dupla funcionalidade: “coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória [...]. A voz poética é, ao mesmo tempo profecia e memória.”⁷⁸ E o raciocínio prossegue:

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável

⁷⁶ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.140.

⁷⁷ TOSI, Renzo. **Sentenças latinas e gregas**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.39.

⁷⁸ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.139.

da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria.⁷⁹

As relações em que se fundaram os contextos da tradição, vivos e móveis, no trânsito entre a oralidade e a escrita, interessam-nos particularmente, já que os autores com os quais trabalhamos nesta pesquisa movimentam-se no sistema de inter-relações discursivas, seja ao modo da paródia ou de referências diretas encontradas nos textos, ou mesmo ainda tomando elementos da própria História.

No caso específico de Ariano Suassuna e da *Pedra do Reino*, a transmissão dos mitos e rituais no espaço e no tempo mantém-se organizada a partir de um contexto singular, visto que a memória das culturas populares no Nordeste brasileiro ainda apresenta formas vivas em seu acontecimento e manifestação, razão de observação de Paul Zumthor:

Às vezes, o espaço e o tempo comportam zonas extensas de silêncio em que o pesquisador, alerta, ouve ressoar como eco as vozes ouvidas em outra parte; assim, o teatro de marionetes napolitano e siciliano, comprovado desde o século XVIII, ou, em parte, o repertório dos poetas populares do Nordeste brasileiro, dariam provas da continuidade oral da epopéia carolíngia, posterior, senão anterior, a seu período escrito e talvez paralelamente a ele.⁸⁰

Suassuna, em sua literatura, cultiva o gosto pelas tradições orais trazidas da Península Ibérica e, essa mesma tradição, inserida nas origens da poética popular, é modelo constitutivo que ele atualiza em seu universo semântico e criativo. Mas para ele, quando falamos em Cultura brasileira, em Arte popular brasileira, em Literatura popular brasileira nos meios oficiais e acadêmicos, “cria-se uma espécie de suspeita”⁸¹. Pois, segundo Suassuna, em geral é difícil distinguir o que seja de fato arte popular em nosso país, a começar, segundo o autor, pelas dimensões continentais do Brasil com suas condições variantes, que relativizam os acontecimentos, fazendo que haja uma diversidade grande, que gera adaptações aqui e ali. Entretanto, ainda segundo Suassuna, “a Literatura popular brasileira existe, bastando o fato de possuímos nos *folhetos*, o maior e mais variado

⁷⁹ Id., p.142.

⁸⁰ PASQUALINO, 1969; PIRES FERREIRA; PELOSO, apud ZUMTHOR, 1987, p. 153.

⁸¹ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org.p. Carlos Newton Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.151.

Romanceiro vivo do mundo” que, apesar de sua importância, tem sido discriminado e deixado de lado nos estudos literários das universidades brasileiras,⁸² pelo fato dos escritores e artistas que se inserem nessa cultura não possuírem formação universitária ou participação sobre as “conquistas da civilização industrial”. Por esta razão para Suassuna:

Nas condições particulares do Brasil, o problema se agrava mais ainda. Creio, mesmo, que, no campo da Literatura e da Arte brasileiras, existem poucos setores onde reinem maiores confusões do que este da Arte “primitiva” e da Literatura “popular” [...]. Nos meios acadêmicos e oficiais – digamos assim – cria-se uma espécie de suspeita, toda vez que nós falamos em Cultura brasileira, em Arte Popular brasileira, em Literatura popular brasileira [...]. No entanto essa Arte popular brasileira existe.

E prossegue:

Na Idade Média, o saber, acumulado desde a antiguidade greco-latina, vai-se tornando objeto de estudos sistemáticos nos mosteiros e nas universidades. Suponhamos então, que um artista que não faça estudos sistemáticos nas universidades seja necessariamente inferior: isso só seria verdade se a criação dependesse do conhecimento reflexivo e não da imaginação criadora.⁸³

Para Zumthor, essa tensão [a mesma de que trata Suassuna] gera confrontações entre a oralidade e a escritura em suas variações ao longo do tempo. Segundo o estudioso, a oposição remete, quando muito, aos costumes predominantes neste ou naquele momento, e ainda “atravessa classes sociais e, no contexto humano dos séculos XI, XII e XIII, a sensibilidade e o pensamento dos indivíduos. *Oral* não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*”.⁸⁴ E ainda:

Se, esquematizando muito, têm-se em vista os dez séculos de 500 a 1500, como um campo de forças em movimento, distinguem-se aí dois grandes impulsos: pagão -“popular”-oral, de uma parte; cristão -“erudito”- escrito, da outra. Logo, porém, o esquema se embaralha: cada um dos termos de cada série interfere no outro; a ordem hierárquica dos elementos se transtorna; instauram-se oposições incongruentes. Restam dois dinamismos conflituais, de força quase igual até o fim.⁸⁵

⁸² Id., p.152.

⁸³ Ibid. p.151.

⁸⁴ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.119.

⁸⁵ Id., p.118.

Haveria, para Zumthor, na palavra *erudito* a designação de uma tendência que vai em direção às satisfações individuais, globalizadas, de uma linguagem móvel e consciente de seus fins e sua autonomia; e *popular* seria a tendência para a funcionalidade, a interioridade cotidiana e coletiva de linguagens, de certo modo, cristalizadas.

Deste modo, para a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca, em seu livro *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* [1999], a justificativa para entender o problema que se coloca na oposição entre popular-oral e escrito-erudito estaria no sentido sociocultural que o termo “povo” carrega:

Popular é um termo literalmente repleto de definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. O termo traz em si, como herança, a complexidade da palavra *povo*, que designa, ao mesmo tempo, uma multidão de pessoas, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre dessa nação, “em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos”.⁸⁶

Suassuna aponta outros nós de complexidade, que advém do encontro cultural que a nossa colonização propiciou, com a cultura dominante formada pelos europeus, a cultura negra e a cultura indígena, na formação de base do povo:

É verdade que imediatamente o nosso Povo começa a recriar e reinterpretar o Barroco ibérico de um modo brasileiro, tosco, mestiço: ainda assim, e mesmo por causa disso, os Senhores começam a se envergonhar dos elementos negros e vermelhos de nossa Cultura. De modo apenas aparentemente paradoxal, isso começa a se agravar no século XIX, quando as nossas elites urbanas começam a desprezar nossos valores ibéricos, trocando-os por tudo quanto era valor europeu de fora [...]. Essa é, no fundo, a origem daquela discriminação social e política ainda hoje presente em nós, contra a Cultura popular.⁸⁷

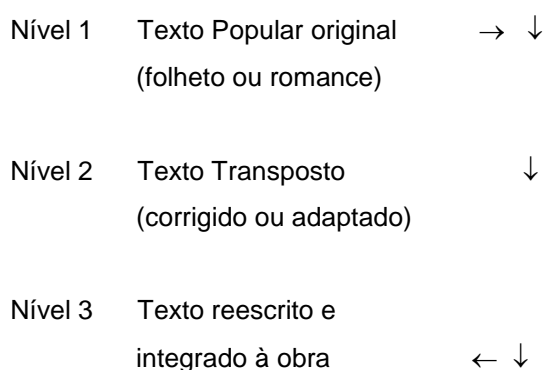
Essa cultura de *trompe-l'oeil*, a se que refere Suassuna, revela o caráter de descentramento presente na cultura e na sociedade brasileira do século XIX, na disparidade das ideias, no desacordo dos hábitos e na aparência forjada em terras longínquas. Sobre esse aspecto, Sergio Buarque de Hollanda observa que “trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do

⁸⁶ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.14.

⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org. Carlos Newton Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.154.

mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra.”⁸⁸ Sobre essa matéria, trataremos em um capítulo adiante.

Formalmente sob esse aspecto relacionado a matriz e recriação, podemos observar na *Pedra do Reino* um modelo tipológico proposto por Fonseca, para especificar o caminho que Suassuna realiza, partindo do texto popular:⁸⁹



Segundo a autora o esquema permite a reconstituição de três níveis: primeiro a literatura popular oral ou escrita, o do romance ou folheto; a seguir o da citação popular utilizada por Suassuna, ou o texto transposto através de modificações gramaticais, gráficas, seja por sua adaptação ao ambiente. Por fim, o terceiro nível é o da reescritura. No processo de reescritura entre esses três níveis, é possível haver alternâncias, superposições e implicações que não se evidenciam facilmente numa análise do texto final. Fonseca acredita ainda que:

Apesar da importância, constantemente reafirmada, da fonte popular na obra de Suassuna, este esquema de criação do texto a partir de um texto popular evidencia uma defasagem, sempre presente, que traduz, indubitavelmente, a impossibilidade de fazer coincidirem duas culturas distintas dentro de uma mesma obra artística. O trabalho de transposição e reescritura ao qual Suassuna submete o texto popular é uma consequência da consciência que o autor não procura apagar, mas, ao contrário, valorizar e definir como espaço de sua criação literária.⁹⁰

⁸⁸ HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**, apud SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor, as batatas**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000, p.12.

⁸⁹ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 166-167.

⁹⁰ Id., p.167.

Essa impossibilidade suposta pela autora de que coincidam no texto duas culturas distintas é vista de outro modo por Suassuna, já que para ele a recriação manteria vivas as raízes populares: “de fato, as duas correntes se interpenetram e se influenciam desde o século XVI.”⁹¹ O autor soluciona essa problemática defasagem na autenticação da linhagem ibérica, legitimando a ideia de “mistura” e interpenetração com base em valores históricos. Para exemplificar melhor, Suassuna recorre aos versos que na tradição foram empregados por poetas em tempo e espaço diferentes:

Vejamos primeiro o mesmo tipo de estrofe usado por Calderón na Espanha, ou depois por Bocage em Portugal, sendo empregado por Gregório de Mattos:

O sol e o fogo são quentes,
a chuva aonde cai molha,
quem não tem vista não olha,
ossos na boca são dentes.
É afronta dizer – mentes!
É ave grande a galinha,
o cabelo cai com tinha,
quem é rouco tem catarro,
carregado canta o carro,
mulher de rei é rainha.

Todo chapéu é sombreiro,
as árvores são de pau,
tudo o que não presta é mau,
e faz a barba o barbeiro.
O olho de trás é traseiro,
é nervo a pena de pato,
filho de parda é mulato,
mulheres todas são fêmeas,
duas num ventre são gêmeas,
no pé se calça o sapato.

Agora vejamos a mesma estrofe usada pelo Cantador nordestino Luís Dantas Quesado em versos que, aliás, lembram curiosamente os do poeta barroco brasileiro do século XVII:

Juazeiro é pau de espinho,
todo moleque é canalha,
fichu de besta é cangalha,
bebida de branco é vinho.

⁹¹ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org. p. Carlos Newton Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.157.

O pau que risca é graminho,
o jantar à noite é ceia,
casa de preso é cadeia,
homem de força é Sansão,
banho de cabra é facão,
paletó de negro é peia.
[...]

Vê-se que a maneira de enumerar as afirmações é a mesma.⁹²

Em seu texto *Posse, apropriação, propriedade*, o crítico literário belga Antoine Compagnon cita Montaigne, que afirma: “cada homem traz em si de forma completa a condição humana” [III, 2, 782b]. Compagnon, que com isso se remete a uma dimensão antropológica presente em produtos da cultura de qualquer tempo histórico, também relaciona a escrita a um sujeito singular, fora da ideia de linhagem, questionando o que no livro é próprio ao livro em si mesmo, e que é próprio ao autor em sua contingência histórica.⁹³

Se se retiram do livro as alegações, os empréstimos, as citações, as paráfrases, as alusões, o que resta de propriamente seu? [...] A questão recai sobre o resíduo que identifica, que individualiza cada texto, na sua uni[c]idade, [...] A propriedade é fundamentalmente uma questão de discurso, de reconhecimento, ela se opõe ao confisco ou à posse. “A posse [*Besitz*] torna-se propriedade [*Eigentum*] e toma um caráter de direito na medida em que todos os outros reconhecem que a coisa que faço minha é minha”.⁹⁴

Por outro lado, Paul Zumthor chama a atenção para a necessidade do diálogo com termos antigos, para ele “portadores de um discurso que, reduzidos a nossa simples instrumentalização intelectual, não entendemos mais.”⁹⁵ Segundo o medievalista subsiste a possibilidade de circunscrever e esclarecer alguns “nós” de concentração onde o eixo das perspectivas reforma-se figuradamente no espaço:

A voz medieval não é nossa, pelo menos nada nos assegura que em seu enraizamento psíquico ou em seu desdobramento corporal seja idêntica; desintegrou-se o mundo onde ela ressoou e onde produziu – este o único ponto certo – a dimensão de uma palavra. Por isso, na consideração desse Outro, desses oito ou dez séculos recortados [tanto por motivos ideológicos quanto pelo comodismo de pedagogo] na continuidade das durações, uma

⁹² Id., p.157-158.

⁹³ COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.140.

⁹⁴ Id., p. 141. Entre parênteses, v. nota 101: HEGEL. *Propédeutique philosophique*, p.46.

⁹⁵ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.22.

dupla tentação nos espreita: concebê-los como uma origem, nossa infância no fio reto e orgânico do que nos tornamos; e supor para eles, por isso mesmo [insidiosamente] uma unidade que não tiveram, quer dizer, sob qualquer pretexto metodológico e em qualquer estilo que seja, folclorizar a 'Idade Média'. Não se dialoga com o folclore.⁹⁶

Diante desta perspectiva, utilizamos também para este trabalho o conceito de *transculturação*, largamente empregado pelo crítico literário uruguaio Ángel Rama e pensado inicialmente por Fernando Ortiz, segundo afirma Malinowski em sua introdução ao *Contrapunteo cubano del tabaco y El azúcar* de Ortiz:

El Dr. Ortiz me dijo entonces que en su próximo libro iba a introducir un nuevo vocablo técnico, el término TRANSCULTURACIÓN, para reemplazar varias expresiones corrientes tales como “cambio cultural”, “aculturación”, “difusión”, “migración u osmósis de cultura”, y otras análogas que él consideraba como de sentido imperfectamente expresivo.[...] No hay que esforzarse para comprender que mediante el uso del vocablo *aculturación* introducimos implícitamente un conjunto de conceptos morales, normativos y evaluadores, los cuales vician desde su raíz la leal comprensión del fenómeno.⁹⁷

Rama, por sua vez, enfatiza a questão da alteridade americana nascida da riqueza e da variedade culta e popular das esplêndidas línguas e suntuosas literaturas de Portugal e da Espanha, pois, segundo afirma: “*las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico.*”⁹⁸

Sob a expectativa desses autores é possível situar os processos de recriação das vozes da oralidade e da escritura, inseridos na linha histórica [algo como *nossa infância*], principalmente no espaço de criação em que Suassuna se inscreve, o da valorização e da peculiaridade da cultura brasileira. Observaremos, mais adiante, como no *Fausto* Goethe tomará como inspiração o teatro popular e o *Fausto* de Spiess para compor o seu *Fausto*, também sob a perspectiva da recriação e da oralidade. Há no teatro a manifestação expressiva recriadora, que tanto para Goethe como para Suassuna, funcionam dentro do espaço da representação literária.

⁹⁶ Id., p.67.

⁹⁷ BRONISLAW MALINOWSKI, Yale University, 1940 apud FERNANDO ORTIZ em **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Madrid: Cátedra, 2002, p.124.

⁹⁸ RAMA, ÁNGEL. **Transculturación narrativa em America Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007, p.15.

1.3 D. Sebastião e a encantação do povo

Observamos, a partir do *mito*, que há um tempo-oralidade e um tempo-escrita, nos quais sucessivas leituras e práticas fixaram matrizes narrativas até nossos dias. Buscaremos agora iluminar o processo de criação que agrega elementos históricos à prática da ficção, sob reinvenção da realidade atualizada por meio de sua recepção criativa e prospectiva. O *mito* milenarista revela-se representativo no contexto que aqui propomos.

Em *A Pedra do Reino*, o *mito* sebastianista se apresenta desde o início do romance como matriz narrativa fundamental. Segundo o próprio autor: “Outra coisa importante é que, como diz Pereira da Costa, a tradição da minha família é sempre a fundação de um Reino junto a uma Pedra, dentro da qual, prisioneiro e encantado, está El-Rei Dom Sebastião, O Desejado.”⁹⁹ Assim, o messianismo é um dos temas centrais do romance e funde, na *Pedra do Reino*, aspectos históricos e religiosos à narrativa ficcional. No Folheto XXXV Suassuna descreve a saga sebastianista do jovem rei português que desaparecido, converteu-se no mito milenar e símbolo de esperança e amor de um povo:

Então, no meio de atroz vozeria, Cristóvão de Távora, Comandante da ‘Companhia dos Aventureiros’, seguro da perda fatal de Dom Sebastião, ata um lenço branco na ponta da espada e ergue-a no ar, pedindo tréguas. Ante o sinal de paz, os Mouros suspendem um momento a algarada, accedendo. Mas, apontando para a temerosa espada do Rei, bradam pela voz de um língua renegado:

- Que largue primeiro as armas!

- Só a morte me pode arrancar da mão esta Espada real! - ripostou soberbamente Dom Sebastião.

O busto ereto, as pernas retesas nas estribeiras de cobre, grande e belo na sua desgraça de vencido, a cabeça ruiva sem elmo e golpeada, as faces a escorrerem sangue, a camisa negra de poeira e empapada de suor, o camal lanhado - Dom Sebastião olha, altaneiro e impávido, para essa repulsiva turbamulta de gentalha esfarrapada, inimigos da sua Raça, da sua Crença, da sua Pátria.¹⁰⁰

O sebastianismo é um fenômeno secular, visto muitas vezes como uma seita ou elemento de credice popular. Teve sua origem na segunda metade do século XVI, oriundo da crença na volta de Dom Sebastião, rei de Portugal, que

⁹⁹ SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p.69.

¹⁰⁰ Id., p.230.

desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir, na África, no dia 4 de agosto de 1578, enquanto comandava tropas portuguesas. Como ninguém o viu tombar ou morrer, espalhou-se a lenda de que El-Rei voltaria. Alimentada pelo mito, a expectativa sobreviveu no imaginário português até o século XVII.

O movimento tem raízes também na concepção religiosa do messianismo judaico, concepção que esteve na origem do cristianismo e apregoa a vinda ou o retorno de um enviado divino, o *messias*; um redentor com capacidade para mudar a ordem das coisas e trazer paz, justiça e felicidade. Movimentos messianistas traduzem uma inconformidade com a situação social e política vigente, além da expectativa de salvação, ainda que miraculosa, através da ressurreição ou surgimento de um líder ilustre.

Ariano Suassuna evoca o messianismo em sua manifestação ibérica mais conhecida, a do sebastianismo português em sua vertente brasileira tardia. Dialoga, nesse sentido, em especial com aquela que considera uma das obras literárias mais importantes da literatura brasileira e que utiliza na construção narrativa de *A Pedra do Reino, Os Sertões* [1902] de Euclides da Cunha, obra que narra o episódio de Canudos e Antonio Conselheiro no sertão da Bahia, e também descreve o massacre ocorrido na Pedra Bonita no Sertão do Pajeú em Pernambuco, no ano de 1837.¹⁰¹

Suassuna reconhece a grandiosidade de *Os sertões* como documento de importância literária e histórica, pela iniciativa inovadora na admissão e análise do caráter do homem do Sertão brasileiro. Euclides da Cunha aparece como mestre incontestado de todos os escritores do Movimento Armorial, fundado em 1970 por Suassuna e um grupo de artistas em Recife.¹⁰² Para Ariano Suassuna, particularmente, o autor de *Os sertões* representou um modelo ético e estético que contribuiu decisivamente para sua formação. Não obstante, ele analisa criticamente o papel de seu predecessor:

¹⁰¹ DA CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2005, p.127-128: Capítulo II, A Pedra Bonita. Não nos debruçaremos aqui sobre o episódio de Canudos, em face da vasta bibliografia disponível sobre o assunto e por sua notoriedade nos Estudos Literários. Destacamos a recente bibliografia sobre **Os Sertões** em: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Edição especial, comemorativa do centenário de **Os sertões**, São Paulo, n. 13/14 [dez. 2002] e FERNANDES, Rinaldo de. **O clarim e a oração: cem anos de Os sertões**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

¹⁰² Ariano Suassuna, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Maximiliano Campos, Ângelo Monteiro, Marcus Accioly, Miguel dos Santos, Raimundo Carrero e José Antônio Madureira [Fonte: FONSECA DOS SANTOS, op. cit., p.22.]

Ao se ver diante do povo real do Sertão [Euclides da Cunha] tomou de repente seu lado, ele que partira de São Paulo como um cruzado da República, da cidade e do Brasil oficial, para esmagar a ameaça da “barbárie” e do “fanatismo sertanejo”. Seu grande livro resultou, portanto, de um choque, da conversão de Euclides da Cunha diante daquele Brasil brutal, mas real, que ele via pela primeira vez em Canudos, e que amou com seu sangue e com seu coração, se bem que não tenha compreendido bem com sua cabeça, formada pelo Brasil oficial [...]. Terrível e dolorosa ironia: a falta dessa visão que o Conselheiro tinha do mundo – com seu comunitarismo ascético, pobre e despojado e sua concepção da grandeza e do significado religioso do sofrimento – foi a única coisa que impediu Euclides da Cunha de se elevar às alturas de um Dostoiévski ou de um Tolstói. Mas ele foi o único escritor brasileiro que se aproximou disso.¹⁰³

Suassuna celebra em *Os sertões* o que há de beleza e exaltação da cultura não pertencente ao que ele, emprestando a expressão machadiana, define como o “Brasil Oficial” em detrimento da outra, a do “Brasil Real”. Desse modo Quaderna, n’*A Pedra do Reino*, reintegra o personagem mestiço ao espaço da “realeza”, exalta a síntese humana e atávica na busca universal e simbólica, ainda presentes no Sertão nordestino na dimensão humana das referências imaginárias em que transita e, na ambivalência da superfície urbana e letrada.

Quaderna dialoga com seu autor, Suassuna, e este último se autodefine nas duas faces do personagem: o hemisfério rei e o hemisfério palhaço. Com isso, o personagem, diante do multifacetado mundo moderno, faz persistir uma dimensão mítica fortemente vinculada à tradição, ao legitimar o universo de valores e referências vinculados ao sebastianismo, bem como à religiosidade popular que os gesta e abriga.

Por outro lado, Euclides da Cunha empreende em *Os sertões* sob outro viés, a tentativa de analisar os fatos religiosos ocorridos em algumas regiões brasileiras, que nessa época viviam sob o signo do abandono:

Estes estigmas atávicos tiveram entre nós, favoráveis, as reações do meio, determinando psicologia especial. O homem dos sertões – pelo que esboçamos – mais do que qualquer outro está em função imediata da terra. É uma variável dependente no jogar dos elementos. Da consciência da fraqueza para os debelar, resulta, mais forte, este apelar constante para o maravilhoso, esta condição inferior de pupilo estúpido da divindade. Em paragens mais benéficas as necessidades de uma tutela sobrenatural não seria tão imperiosa. [...] Quem vê a família sertaneja, ao cair da noite, ante o

¹⁰³ SUASSUNA, 1994a, p. 46-47, in: FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 307.

oratório tosco ou registro paupérrimo, à meia luz das candeias de azeite, orando pelas almas dos mortos queridos, ou procurando alentos à vida tormentosa, encanta-se. [...] A terra é o exílio insuportável, o morto um bem-aventurado sempre.¹⁰⁴

O escritor mexicano Otávio Paz [1914-1998], pensador da realidade latino-americana, também enfatiza em *O labirinto da solidão* [1950] a figura do desterrado, presente nas sociedades onde há fatores de desagregação e conseqüente solidão. São evidentes os traços messiânicos aí presentes e sua vinculação à incorporação do mito pela criação artística e literária:

O duplo significado da solidão – ruptura com um mundo e tentativa de criar outro – manifesta-se na nossa concepção de heróis, santos, redentores. O mito, a biografia, a história e o poema registram um período de solidão e de retiro[...] Os ritos e a presença constante dos espíritos dos mortos entretecem um centro, um nó de relações que limitam a ação individual e protegem o homem da solidão e o grupo da dispersa [...] Nasce assim, com a consciência do pecado, a necessidade de redenção. E esta origina o redentor [...] a prece cresce, às expensas da fórmula mágica e os ritos de iniciação acentuam seu caráter purificador [...]. Um deus, quase sempre um deus filho, descendente das antigas divindades criadoras, morre e ressuscita periodicamente [...]. A presença de um herói ou de um santo que, depois da penitência e dos ritos de expiação, que quase sempre trazem consigo um período de isolamento, penetra no labirinto ou no palácio encantado; a volta para fundar a cidade, ou salvá-la ou redimi-la. Na representação teatral como na recitação poética, o tempo ordinário deixa de fluir, dá lugar ao tempo original. Graças à participação, este tempo mítico, original, pai de todos os tempos que mascaram a realidade, coincide com o nosso tempo interior, subjetivo.¹⁰⁵

Em *A Pedra do Reino*, o personagem *Sinésio*, o *Alumioso*, que bem pode ser caracterizado segundo a consideração de Paz, é uma remissão ao próprio D. Sebastião; Sinésio atravessa a narrativa no *vai-e-volta* de suas aparições, como o rapaz do cavalo branco:

Sinésio, o 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

¹⁰⁴ DA CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2005, p.126.

¹⁰⁵ PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. São Paulo: Paz e Terra, 1984, p.184-190.

raptado, segundo se noticiou depois, na Paraíba, o que não impedia o Povo de continuar esperando a volta e o Reino miraculoso dele.¹⁰⁶

Sobre o motivo do *Reino do Vai não Torna*, a pesquisadora Jerusa Pires Ferreira observa que “trata-se de um universo encantado, feerizado e pronto para ser, a qualquer momento redimido [...] Persiste, no entanto, a referência mágica ao rei desaparecido, ferido e morto e aqui é que não seria fora de sentido ligar a saga deste rei perdido [levando em conta não apenas as afinidades mas toda uma tradição comprovada] a D. Sebastião, aos episódios de Canudos e da Pedra Bonita.”¹⁰⁷ A pesquisadora prossegue em sua explicação:

O “Reino do Vai não Torna” é um motivo que comparece no conto e na literatura popular em geral, ligando-se ao “Irás y no volverás” e à própria noção de Inferno, de onde não se retorna. Na tradição oral nordestina, tanto está comprometido com esta acepção como associado ao sentido que tem no universo arturiano: um desafio a enfrentar.[...] A Monarquia aparece como salvadora do império, que traria justiça e prosperidade material para todos. O rei morto e encantado e a promessa do milênio marcham juntos pelo tempo.¹⁰⁸

Para Idelette Fonseca, o movimento messiânico, além do papel histórico, “manifesta a importância de um homem, de um ‘santo’ que catalisa o sofrimento do grupo social e propõe uma nova via de realização”¹⁰⁹. Fonseca também evoca, nesse sentido, a figura de Antonio Conselheiro, e argumenta que sua permanência no imaginário latino-americano se evidenciava ainda mais em face do então recente sucesso do romance do escritor peruano Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* [1981], que afirma: “O caso é digno de ser lembrado, porque ilustra, mais tragicamente do que nenhum outro, os terríveis descaminhos de que está repleta a História da América.”¹¹⁰ Fonseca opina que:

A lenda de Dom Sebastião adquiriu no Brasil uma dimensão revolucionária, que Suassuna exalta e que considera como uma das constantes da história brasileira. Sua interpretação dos fatos históricos, do real verificado, permite-

¹⁰⁶ SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2004, p.60.

¹⁰⁷ FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 129-136.

¹⁰⁸ Id. nota p.29.

¹⁰⁹ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.96.

¹¹⁰ LLOSA, Vargas apud FONSECA, p.96.

lhe inserir o fato estabelecido numa rede feita de um “quase real”, de verdadeiro do tipo verossímil, tanto quanto de mito, de sonho e de delírio. Nesse sentido, o *Romance da Pedra do Reino* é um romance histórico, um romance que rememora o passado para exorcizá-lo e tentar entender o presente.¹¹¹

Sobre a força recriadora de *Os Sertões*, Marilene Weinhardt, em suas reflexões sobre a Guerra do Contestado, afirma que: “*Os Sertões* é uma obra que se projeta como luz e como sombra permanentes”, pois ao mesmo tempo que denuncia um caráter “destruidor” da ação civilizatória, “obscurece os outros textos, fazendo com que empalideçam frente ao seu poder figurativo.”¹¹² Weinhardt define o episódio de Canudos como “referencial constante quando se trata de estudar os modos como a dita civilização se contrapõe ao que chama barbárie e a destrói.”¹¹³ Em grande parte da pesquisa, na abordagem ao Sebastianismo, seja na Guerra do Contestado no sul brasileiro ou no episódio de Canudos, na estreita ligação que os une ao romance de Suassuna, perpassaria uma indagação: realidade e/ou ficção?

Tanto Fonseca como Weinhardt ponderam sobre o papel da História e sua inserção na narrativa literária. A primeira autora reflete sobre o fato de os historiadores considerarem o discurso ficcional um opositor de seu próprio discurso, enfatizando que muitos romancistas fundam sua obra numa estreita relação com a História e que Suassuna não escaparia a essa preocupação. A segunda, remetendo a Eric Hobsbawn, designa com a sugestiva expressão *zona de penumbra*, o período onde se cruzam “a história e a memória, entre o passado como um registro geral e aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas”. Ao final, conclui, “todos, escritores e leitores, pertencemos ao mesmo universo cultural.”¹¹⁴

Neste ponto, também seria válido recorrer ao sebastianismo integrado à obra de Suassuna como recurso paródico, em defesa da função moderna da paródia [do grego *pará*, junto, ao lado de; *odé*, ode, canto] despida, nesse caso, de intencionalidade cômico-burlesca. Haroldo de Campos situa a origem desse debate teórico: “Etimologicamente, a paródia, enquanto ‘canto paralelo’ acerca-se tanto da

¹¹¹FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.90.

¹¹²WEINHARDT, Marilene. **Mesmos crimes, outros discursos?** Curitiba: Editora UFPR, 2000, p.

17.

¹¹³Id., p.16.

¹¹⁴Ibid. p.14.

ideia bakhtiniana de dialogismo, como da noção de *inter* [entre] textualidade kristeviana.”¹¹⁵ A questão, no entanto, já existiria para Goethe que, em conversa com Eckerman em 1825, haveria defendido o “direito do escritor fazer empréstimos junto a outras obras literárias”:

Assim, o meu Mefistófeles canta uma canção de Shakespeare. E por que ele não o deveria? Por que eu deveria dar-me ao trabalho de inventar uma canção própria se a de Shakespeare veio a calhar e disse o que precisava ser dito? Se por isso, a exposição do meu Fausto tem alguma semelhança com o Livro de Jó, isso é inteiramente correto e, portanto, as pessoas deveriam antes louvar-me do que censurar-me.¹¹⁶

Na literatura brasileira, seja como fato histórico ou paródia, o tema do sebastianismo povoa o *romanceiro* nordestino através da figura mítica do herói na relação com o seu povo, acrescido do sonho idealizado pela salvação e a esperança:

O fato é que este motivo teve grande acolhida na tradição oral do Nordeste brasileiro e se vai manifestando não apenas no romanceiro nordestino, que se expressa pela literatura tradicional de folhetos populares, conhecida como literatura de cordel, mas no próprio espaço da fala cotidiana de certos cantos do sertão, nos ditos e estórias que ainda se contam, e reutilizando e transformando por criadores como Elomar ou Suassuna.¹¹⁷

¹¹⁵ CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 74-75.

¹¹⁶ Cf. nota de Marcus Vinícius Mazzari no **Fausto** de Goethe, op. cit., p. 413-415.

¹¹⁷ FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 137. A autora cita ainda, nesse livro, o poeta de Feira de Santana Erotildes Miranda e seu folheto **O Reino das sete torres e a princesinha encantada**, datado de 1967:

O bosque do Vai não Torna
Era um dos mais falado
Nunca houve um caçador
Ali naquele reinado
Que fosse lá nesse bosque
Pra trazer resultado...
Esse referido bosque
Vivia fora do nível
E quem ali penetrasse
Seu resultado era horrível
Pra se ir não era fácil
Pra voltar era impossível
Alguns que tentaram ir
Tiveram a sorte fatal
Foram todos devorados
Por um terrível animal

Para este trabalho, buscamos através da argumentação para a qual recorreremos adiante, uma breve, porém necessária, fundamentação teórica para a discussão do *mito* messiânico. Estamos cientes da importância do Sebastianismo para a abordagem d'A *Pedra do Reino*, e para isso procuramos incorporá-lo de maneira produtiva e crítica, em uma estratégia de confrontação criativa com a tradição literária, no mesmo sentido do que faz com o peso da tradição mítica e histórica de que se ocupa. O tema sebastianista também foi amplamente considerado por Suassuna através da obra do folclorista pernambucano Pereira da Costa, *Folk-lore Pernambucano: Subsídios para a história da poesia popular de Pernambuco*.

1.4 Os Jogos do diabo

“O diabo é o diabo não porque é diabo, mas por ser antigo.”

(Dito Popular)

Anhanga ou anhangá, anhangüera, arrenegado, azucrim, barzabu, barzabum, beijudo, belzebu, berzabu, berzabum, berzebu, bicho-preto, bode-preto, brazabum, bute, cafuçu, cafute, caneco, caneta, canheta, canhim, canhoto, cão, cão-miúdo, cão-tinhoso, capa-verde, capeta, capete, capiroto, careca, carocho, chavelhudo, cifé, coisa, coisa-à-toa, coisa-má, coisa-ruim, condenado, coxo, cramulhano, cujo, debo, decho, demo, demonho, demônio, demontre, diá, diabinho, diabrete, diabro, diacho, diale, dialho, diangas, diangras, dianho, diasco, diogo, dragão, droga, dubá, éblis, ele, excomungado, farrapeiro, fate, feio, figura, fioto, fute, futrico, galhardo, gato-preto, grão-tinhoso, guedelha, indivíduo, inimigo, jeropari, jurupari, labrego, lá-de-baixo, Lúcifer, macacão, macaco, mafarrico, maioral, má-jeira, maldito, mal-encarado, maligno, malino, malvado, manfarrico, mau, mico, mofento, mofino, moleque, moleque-do-surrão, não-sei-que-diga, nem-sei-que-diga, nico, pé-cascudo, pé-de-cabra, pé-de-gancho, pé-de-pato, pé-de-peia, pêro-botelho, pedro-botelho, peneireiro, porco, porco-sujo, provinco, que-diga, rabão, rabudo, rapaz, romãozinho, sapucaio, sarnento, satã, satanás, satânico, serpente, sujo, taneco, temba, tendeiro, tentação, tentador, tição, tinhoso, tignano, zarapelho etc.¹¹⁸

¹¹⁸ HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**, Versão 1.0.5. Instituto Antônio Houaiss; Objetiva, 2002.

A extensa lista nomeia aquele que no “politeísmo grego era entidade protetora ou maléfica. ‘Um ‘Bom Diabo’ ou *Agathodaemones*, que Sócrates dizia ser a esposa Xantipa, ou um ‘Mau Demônio’, *Cacodaemones*, inversão do bem ou o avesso do direito, ficando esta acepção entre os cristãos”.¹¹⁹ Sob os muitos nomes e aparências, o diabo é seguramente “uma das figuras mais importantes do universo imaginário do Ocidente medieval: encarnação do mal, oponente das forças celestes, tentador dos justos, inspirador dos ímpios e dos pecadores, verdugo dos condenados [...]”.¹²⁰ É o “Príncipe deste Mundo” [João 12, 31].

Com efeito, para uma leitura do *mito fáustico*, objeto de nosso trabalho, buscaremos situar o diabo numa breve perspectiva histórica em que estabeleceremos como marco inicial o século XII, considerando a extensão e a multiplicidade de informações acerca do tema.

No Novo Testamento e nos textos da Idade Média, principalmente, “dois termos de origem grega designam o Diabo ou os diabos: *diabolus*, *diabolum* [‘que separa’ ou ‘caluniador’] e *daemon* [na origem, os espíritos, bons ou maus, intermediário entre os deuses e os homens].”¹²¹ No combate entre o bem e o mal, desde a queda do anjo até o desenlace escatológico anunciado pelo *Apocalipse*, a tentação de Adão e Eva é a primeira vitória de Lúcifer:

Por causa do Pecado Original, o homem é submetido ao poder do Diabo [Santo Agostinho], que possui sobre ele um verdadeiro direito [o *ius diaboli*]. Contudo, Satã é o príncipe somente dos pecadores, pois Cristo resgatou com seu sacrifício o direito que o Diabo tinha sobre a humanidade. [...] No entanto, de modo algum desaparece da cena intelectual e constata-se mesmo, nos últimos séculos da Idade Média, um forte desenvolvimento da demonologia erudita.¹²²

É difícil conhecer de fato a identidade do diabo, considerando o caráter de transformação pelo qual passou o “Príncipe deste mundo” ao longo de sua história. Assim, como vimos, a queda dos anjos constitui o ato de seu nascimento e inaugura o surgimento do mal na esfera universal, em que “tal mito, de restrito fundamento escritural [2 *Pedro* 2; *Judas* 6], provém da literatura apócrifa judaica, em particular

¹¹⁹ CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, p.285.

¹²⁰ LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2006, p.319.

¹²¹ Id., p.320.

¹²² Ibid., p.323.

do Livro de Henoc [Séc. II a.C.], por muito tido como escrito canônico.”¹²³ Sua forma, por pertencerem os demônios à mesma natureza dos anjos, tende ao incorpóreo, às transformações e aos câmbios de aparência, o que sempre tornou os demônios assustadores e perigosos, principalmente na Idade Média, onde havia, por seu caráter obscuro, relatos de aparições fantásticas de dragões, serpentes, pássaros, moscas e gatos, manifestações de seres em forma animal. Escreveria o Padre Antônio Vieira em 1651, em seu *Sermão do Demônio Mudo*:

Vigiai, e estais alerta, diz o apóstolo S. Pedro, porque o demônio, vosso inimigo, como leão bramindo, cerca e anda buscando a quem tragar: [...] O demônio sempre é inimigo: *Adversarius vester diabolus*; mas quando vem bramindo vem como inimigo declarado; quando vem mudo, vem como inimigo oculto; e muito mais para temer é o inimigo oculto, dissimulado, que descoberto.¹²⁴

Sobre esta última nota, no capítulo final do *Fausto* de Spiess há uma curiosa referência à “*Primeira Epístola de São Pedro 5,8: Sê sombrio e vela. Vosso adversário, o Diabo, ronda como leão rugidor, buscando a quem devorar. Resiste-lhe firmes na fé...*”¹²⁵

Satã emergiu tardiamente e com grande intensidade na cultura ocidental, visto que “elementos heterogêneos da imagem demoníaca existiam há muito, mas é somente por volta do século XII que eles vêm assumir um lugar decisivo nas representações e nas práticas, antes de desenvolver um imaginário terrível e obsessivo”¹²⁶ que ultrapassou os limites religiosos e teológicos, instalando-se na cultura comum. É importante verificar que os fatos estiveram sempre em conexão e, a figuração do diabo não escaparia à instrumentalização de sua aparente inclinação para o mal e as instâncias negativas; sua concepção alinha-se a certa universalização do pensamento:

A invenção do diabo e do inferno com base em um modelo radicalmente original não é simplesmente um fenômeno religioso de grande importância.

¹²³ LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2006, p. 321.

¹²⁴ VIEIRA, Antônio. **Sermões - Sermão do demônio mudo**. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2003, p.339.

¹²⁵ SPIESS, Johann. **Historia del doctor Juan Fausto, el muy famoso encantador y nigromante**. Org. e trad. Oscar Caeiro. Córdoba: Alción Editora, 1997, p.183.

¹²⁶ MUNCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo. Séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p.18.

Ela marca o nascimento de uma concepção unificadora, compartilhada pelo papado e pelos grandes reinos. [...] O sistema de pensamento que elabora uma imagem triunfante de Satã assinala um enorme impulso de vitalidade no Ocidente. [...] Não é de forma alguma o diabo quem conduz a dança, são os homens, criadores de sua imagem, que inventam um Ocidente diferente do passado, esboçando traços-de-união culturais que viriam a ser consideravelmente reforçados nos séculos seguintes.¹²⁷

No cristianismo nunca houve a confrontação do diabo apenas com a instância divina, mas também, com um sistema onde Deus estaria ao centro na relação por um lado com a Trindade, e por outro lado com Satã: “Uma relação em princípio desigual, mas que não exclui nem a rivalidade [p. ex., no julgamento da alma], nem uma determinada cumplicidade, pois o Diabo age sempre *com a permissão de Deus*.”¹²⁸ Santo Agostinho modificou a essência dessa visão do combate cósmico afirmando que “Deus permitiu o Mal para dele extrair o Bem”, fazendo crer que o pecado era parte da estrutura do universo, o mesmo acontecendo no domínio da magia e da feitiçaria medievais que a Igreja tratava, de certa maneira, com indiferença e silêncio até o século XII, visto que o mundo era demasiado encantado para absorver a ideia de um Lúcifer reinando sobre todas as coisas.

Segundo o historiador Robert Muchembled, esse fato faz crer que teólogos e eruditos “não se sentiam, em absoluto, agredidos pelas convicções supersticiosas do povo, e muito menos por uma eventual contra-religião satânica, que seria denunciada três séculos depois”. Nessa época, além do “pobre diabo” ter concorrentes demais, havia ainda o teatro do século XII, parodiando sua imagem de maneira cômica, onde sua figura fazia as vezes do Mau ludibriado, o mesmo que permanece até hoje na tradição dos folhetos populares escritos ou encenados no Nordeste brasileiro através do ciclo do “demônio logrado”.

A Inquisição ou o Santo Ofício, o tribunal eclesiástico que foi instituído pela Igreja católica no começo do século XIII para investigar e julgar sumariamente pretensos hereges e feiticeiros, acusados de crimes contra a fé católica, enviava os condenados ao Estado para serem sentenciados. Os inquisidores e os homens da Igreja, preocupados e confrontados com o crescente surgimento das seitas

¹²⁷ Id., p.18.

¹²⁸ LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2006, p.316.

heréticas, sentiram ao final do Grande Cisma, em 1417, a necessidade de reorganização do mundo Cristão:

Divididos pela proclamação da superioridade do concílio sobre o papa no Concílio de Basileia [1431-1449], as lutas doutrinárias ligadas à reflexão sobre o poder pontifício foram, ao que tudo indicou, o pano de fundo de uma mutação dogmática mais discreta, que transferiu o medo dos heréticos reais para um arquétipo imaginário obsessivo: a feiticeira demoníaca.¹²⁹

Por conseguinte, como observamos, a ascensão dos poderes do diabo não acontecerá unicamente como consequência das transformações religiosas ocorridas a partir do século XIII no Ocidente, mas, porque também se alinhará a fenômenos culturais, sociais, políticos, intelectuais e econômicos. Esses acontecimentos traduzirão um conjunto de transformações determinantes para o surgimento de uma nova identidade coletiva, com suas contradições e fatores de unificação, inclusive dentro do próprio cristianismo, instaurado sob novos modelos de relações entre o homem, o poder e a sociedade:

Além disso, a arte gótica do século XIII não aceita colocar o diabo em um lugar medíocre. Esmagado pelo Cristo em majestade nos frontões das catedrais, relegado ao papel de servir apenas para valorizar ainda mais a beatitude dos eleitos em marcha para o paraíso, ele se torna quase humano, simplesmente um pouco enfeado, brincalhão ou zombador.¹³⁰

A acentuação negativa e maléfica do demônio virá realmente a partir do século XIV com a força dos discursos laicos e a centralização do poder em marcha, como já vimos anteriormente; nessa época, as relações feudais e vassálicas em crise, empurrarão o discurso sobre o diabo em direção às novas teorias esboçadas, onde a arte cumprirá o papel decisivo de ilustrar e dar vida à figura demoníaca. Os signos dessa ascensão podem ser vistos ainda hoje, por exemplo, na Itália nas paredes do Camposanto de Pisa nos afrescos *O Julgamento Final*, *O Inferno* e no famoso *Triunfo da Morte*, cuja autoria controversa é atribuída provavelmente a Buonamico Buffalmacco ou Francesco Traini. *O Triunfo da Morte* é considerado uma das melhores e mais poderosas obras do *Trecento* porque mostra a onipresença da morte de forma drástica. Podemos dizer que outra grande marca

¹²⁹ MUNCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo**. Séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p.53.

¹³⁰ Id., p.33.

“iconográfica” do demônio em sua ascensão é a *Comédia* de Dante, na narrativa do *Paraíso, Purgatório e Inferno*.

Vê-se que, a partir de então o tema do demônio deixará para trás o caráter apenas metafórico, assumindo um tom preciso e figurativo, que até aí ainda não possuía tanta importância na sua ligação com a cultura popular, o que acontecerá posteriormente nos séculos XVI e XVII. A cultura demonológica que estava sendo fundamentada encontrou argumentação no pavor de uma possível punição, onde ao diabo também cabia julgar destinos, ocupar corpos, e o inferno foi então a mais intensa oposição ao paraíso, na “visão absoluta do supremo poder de punir, delegado por Deus [...], fazendo cada qual pensar que seu próprio corpo era o espaço privilegiado em que se confrontavam Bem e Mal”.¹³¹ Pois no universo mental dos homens do século XIV não existia a noção do impossível, nem a distinção entre o espaço que separava o natural daquilo que hoje nós concebemos como sobrenatural:

No mesmo espaço cultural em que aparece o *Malleus Maleficarum*, multiplicaram-se, na época, as imagens do sabbat e das feiticeiras. O *Tugendspiegel*, de Hans Vindler, editado em Augsburg em 1486, compõe-se de gravuras sobre esse tema. As xilogravuras mais célebres, em número de seis, inúmeras vezes reproduzidas, ilustram o tratado *De Lamis et phitonicis mulieribus*, publicado em Constância em 1489, e reeditado umas quinze vezes os cem anos seguintes [...].¹³²

A demonologia, seus rituais e seu mundo de significados se estruturam por oposição e inversão: O Diabo como o macaco de Deus, forças que agiriam a *contrariis*. Pois a unidade está em Deus e a dualidade [le binaire] em Satã,¹³³ e suas ações seriam antitéticas, em termos narrativos, polaridade e contrariedade eram atribuídas à Queda pois:

Se o jovem pensamento moderno era penetrado por classificações duais de coisas “positivas” e coisas “negativas”, isto se devia em muito, ao primado absoluto da oposição entre Deus e seu adversário, e a seu caráter assimétrico, embora complementar. O enquadramento, afinal, é antimanequismo com outro nome [...] O diabo da jovem idade moderna era

¹³¹ Ibid., p.46.

¹³² KADANER-LECLERQ, J., apud MUCHEMBLED, p. 66.

¹³³ Sir Philip Sidney, *The defense of poesie*, [London, 1595], ass. E4v. Apud CLARK, Stuart.

Pensando com demônios. A ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna. São Paulo: Edusp, 2006, p. 121.

um parodista libertino; sua capacidade de dissimulação, fiel ao espírito barroco, era inesgotável. Seu tropo era a ironia, levada às raias da hipérbole. Ele era o macaco de Deus, alguém que procura imitá-lo, mas com modos contrários, dizia John Gaule.¹³⁴

Portanto, a ironia estava associada “à imitação, à dissimulação e ao escárnio na fala [*eirôn* = um dissimulador], o tropo zombeteiro, o tropo da derrisão”¹³⁵, e sobretudo o da contrariedade quando “um contrário é significado por outro.”

Em 1615, o Padre Vieira descreve no *Sermão do Demônio Mudo* a renovação dos conventos empreendida pelo Papa Inocêncio X, que encontra grande resistência por parte das freiras que se recusam a abdicar do uso dos espelhos¹³⁶, denominados no sermão como “demônio mudo” das Escrituras, pois “como o demônio, [o espelho] teve uma origem natural, depois degenerada em vício: analogamente, à contemplação de si, ajunta a tentação de ser semelhante a Deus”.¹³⁷

Elegeu Sua Santidade em Roma um Religioso de grande virtude e prudência, e mestre do espírito muito experimentado, ao qual encomendou que viajasse de secreto aos Conventos das Religiosas, não só em comum, senão também nas celas ou aposentos particulares: e que procurasse de lhes tirar [não por violência, mas com a suavidade de santas exortações] tudo o que julgasse menos decente à fé. Fê-lo assim o visitador [...] havendo nos ditos aposentos algumas alfaias, ou peças de maior preço ou curiosidade [...] posto que com alguma repugnância, as fizera despedir, e aplicar a melhores usos, exceto somente uma.[...] Então perguntou Sua Santidade, que alfaia ou que peça era aquela? Ao que respondeu o visitador que o Espelho. O Espelho? Beatíssimo Padre, sim.¹³⁸

Martinho Lutero, por sua vez, acreditava piamente no diabo. Assim a Europa dos séculos XVI e XVII foi marcadamente o terreno em que o “Príncipe das Trevas” reinou e adquiriu mais importância no mundo ocidental, onde tanto os luteranos

¹³⁴ CLARK, Stuart, op. cit., p. 123.

¹³⁵ Ibid., p.123.

¹³⁶ Ver também a interessante passagem do mesmo sermão: “Postos, pois, fora dos nossos tempos e fora da Cristandade, antes de Salomão edificar o famosíssimo Templo de Jerusalém, fabricou Moisés outro Templo menor e portátil chamado Tabernáculo [...]. E sendo uma das peças notáveis deste Tabernáculo um tanque, ou lavatório grande para uso e purificação dos Sacerdotes, antes de entrarem a sacrificar, diz o Texto sagrado, que este lavatório era fundido de bronze, e que este bronze era dos espelhos das mulheres, que de dia e de noite, oravam e serviam o Tabernáculo. Não faça dúvida ser o bronze dos espelhos, porque os espelhos ordinários daquele tempo eram de bronze, como tinham sido os primeiros de estanho, e depois se fizeram também de prata e ouro, guarnecidos de pedraria. [p. 350].

¹³⁷ Nota do organizador: VIEIRA, Pe. Antônio. *Op. cit.*, p.336.

¹³⁸ VIEIRA, Pe. Antônio. **Sermões**; Org. Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2003, p.339.

quanto os católicos acreditavam que não havia necessidade de pacto para que o demônio se apossasse de uma alma. Segundo Robert Muchembled:

“pode-se observar, como Keith L. Roos, que o período que vai da Reforma ao Século das Luzes foi o único período na história do Ocidente a apresentar um pacto com o diabo do qual este saía vencedor. A Idade Média preferia os demônios ludibriados, e a ideia do fracasso final de Satã retomou todos os seus direitos no folclore do século XVIII, e também na cultura douda de Goethe.¹³⁹

Em 1588, o poeta Christopher Marlowe já havia escrito o seu *A trágica história da vida e da morte de Doutor Fausto* e a idade de ouro dos *Teufelbücher* [literalmente: livros do diabo] abrir-se-á bem no fim da vida de Lutero, em 1545, indo até 1604.¹⁴⁰ Essas publicações existiam, antes de tudo moralmente para ensinar que qualquer mortal que pecasse cairia inelutavelmente nas mãos do demônio. Dos livros do diabo trataremos mais adiante.

Sobre o aparecimento do diabo no Brasil, o historiador, antropólogo, folclorista e historiador Luís da Câmara Cascudo [1898-1986] afirma que o diabo, tal e qual se apresenta na cultura e no imaginário, carrega o acento de além-mar trazido pelo colonizador português branco:

No Brasil é o diabo português, com os mesmos processos, seduções e pavores. Como não me foi possível compreender um demônio entre os indígenas ou negros escravos, creio que negros e ameríndios ajudaram ao satanás dos brancos, ampliando-lhe domínio e formas, mas sem que lhe dessem nascimento. Continua o diabo metamorfoseando-se diversamente em bode, porco, mosca, morcego [...]. Foge naturalmente dos cruzeiros, sinal-da-cruz, água-benta, preferindo conversar à meia-noite nas encruzilhadas.¹⁴¹

Em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, Câmara Cascudo evidencia assim o problema da origem da figura do diabo, se pensada a partir da tradição perpetuada no ocidente e reconhece, sobre a permanência desse *mito* entre nós, haver sido incorporado à cultura brasileira pelos portugueses. Segundo este pesquisador, não haveria registros acerca, mesmo entre indígenas ou negros, tese também

¹³⁹ MUNCHEMBLED, Robert. **Uma História do diabo: Séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p.153.

¹⁴⁰ Sobre o tema em geral, v. ROSS, Keith L. **The devil in the Sixteenth-Century German Literature: The Teufelbücher**. Berna; Frankfurt: Peter Lang, 1972. Apud MUNCHEMBLED, p. 148.

¹⁴¹ CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1993, p. 291-292.

corroborada pelo filólogo Antonio Geraldo da Cunha [1924-1999] em seu *Dicionário das palavras portuguesas de origem tupi*. Sob o vocábulo Anhangá (= *Diabo*) é possível confirmar a tese do folclorista brasileiro:

1584 CARDIM *Origem dos Índios do Brasil* fl.1: [os índios] tem grande medo do demônio ao q'l chamaõ [...] Anhanga, e he tanto o medo lhe tem, q' soo de imaginarem nelle morrẽ, como acõnteceo ia m^{ta} uezes naõ no adoraõ , nẽ a alguã outra criatura, nẽ tẽ jdolos de nhuã sorre, soom^{te} dizem alguns antigos tẽ certos postos onde lhe offrecẽ algm.^{as} cousas p'lo medo q' tem delles e por naõ morrerẽ.[...] **1913** SIMÕES LOPES *Lendas do Sul* 21: Assim bateram nas praias da gente pampeana os tais mouros e mais outros espanhoes renegados. E como elles eram, todos de alma condenada, mal puzeram pé em terra, logo na meia-noite da primeira sexta-feira foram vizitados pelo mesmo diabo delles, que neste lado do mundo era chamado de Anhagá-pitã e mui respeitado. [Nota do autor] Literalmente, do tupi-guarani: diabo-vermelho.¹⁴²

No século XV, a presença do diabo era oficialmente proclamada no Brasil e “o documentário da Visitação do Santo Ofício, dois volumes da Bahia e um de Pernambuco, registra sua comunicação com as bruxas fiéis, algumas sabendo até criá-los em vidrinhos, como filhinhos, tornando-o familiar, espécie de diabinho doméstico, servo da feiticeira.”¹⁴³ Na tradição dos chamados “livros do diabo” permaneceram textualmente nos folhetos, de modo que podemos encontrá-los ainda hoje na literatura dos cordéis do Nordeste.

Portanto, a memória através da oralidade, assume um papel de grande importância, tanto quanto os registros da documentação escrita desdobrados pela interpretação. Nesse movimento, a voz da narrativa oral leva-nos para o registro documental escrito, de onde retorna à condição de provável matéria vocal, enriquecendo a tradição cultural e realimentando a oralidade. E nesta relação entre a letra e a voz, origina-se o discurso que funda a palavra, o lugar onde, para o crítico e medievalista Paul Zumthor “o verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida.”¹⁴⁴

Vê-se desse modo que, na articulação entre os sistemas da escrita e da oralidade, em grande parte compreendemos a permanência dos textos do ciclo do

¹⁴² DA CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi**. São Paulo: Melhoramentos, 1978, p.54.

¹⁴³ CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1993, p. 292.

¹⁴⁴ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.75.

diabo até os dias atuais. A transcrição de uma narrativa, seu entendimento originário, é uma maneira de canonização: não só porque intensifique e afirme uma textualidade, mas também porque a escrita e a palavra existem para ser deslocadas, movimentadas através desses processos pertencentes à leitura e à oralidade. E esta importância não se dá apenas pela realização de uma produção bibliográfica ou pela análise da relação entre as unidades da língua e dos signos do saber oral; mas também por autenticar e valorar a noção de oralidade e escrita como modos seculares de sabedoria e encantação mágica, próprios do ser humano e da criação.

Por conseguinte, o ciclo narrativo do diabo, alimentado pelo *mito* em suas origens narrativas, tanto orais como escritas, permanece avivado como um dos assuntos mais recorrentes do imaginário popular, sendo talvez ainda o mais conhecido tema do *corpus* português. A trama textual construída pelo tempo sobre esse *mito* é objeto de grande interesse na riqueza oral da tradição narrativa, no conto popular, e nos provérbios ou lendas de superstição:

As histórias do diabo, tentações e logros são na mais alta percentagem, vindas de Portugal, variantes e adaptações das façanhas ocorridas na Península Ibérica. Na literatura oral o diabo é personagem inevitavelmente derrotado. Na classificação brasileira do conto popular há o ciclo do demônio logrado, caracterizando-se pela constância desse elemento negativo...¹⁴⁵

Sobre esta última questão, encontramos registros do filólogo e etnógrafo português José Leite de Vasconcelos [1858-1941] que, numa referência também observa o sentido de dualidade presente na figura do diabo na mitologia popular portuguesa:

Todos aqueles que estudam as tradições populares sabem a grande importância que nelas goza a figura do Diabo, entidade mítica que ora é temida, ora cruelmente motejada pelo povo. Além de diversos nomes apelativos ou de diferente natureza [vid. As minhas Trad. Pop. de Port., § 381], que êle recebe entre nós, tem estes dois que são nomes próprios: Pedro Malasartes e Pero Botelho [Pero, nome antigo por Pedro; cf. Péres]. É curioso notar que na Baixa Bretanha se atribuem ao Diabo os nomes próprios “vieux Guillaume” e “vieux Pol” [Vid. Celtique III, 84] e na Alta

¹⁴⁵Pereira da Costa, I, 16-75; Lindolfo Gomes, ciclo do diabo, in, “Contos Populares”, *Folclore pernambucano*, 56; No Sertão do Brasil os cantadores vencem sempre ao demônio, porque cantam as velhas orações de força irresistível, como exorcismo, ladainhas, *ofícios de Nossa Senhora, Magnificat* etc. Apud Cascudo, *Op. cit.* p.291-292.

Bretanha o nome também próprio “vieux Jérôme” [vid. Trad. et Superst. de La Haute-Bretagne, de Paul Sébillot, Paris, 1822, p.178].¹⁴⁶

Evocando Mielietinski, concluímos com tais observações que todo *mito* traz à memória uma origem de caráter e natureza divinizada, representando a expectativa humana entre a verdade e a fantasia e refletindo o sincretismo entre arte e religião. Na origem o *mito* é língua em movimento e metáfora como signo, por conseguinte, literatura e recepção.

Noutras palavras, o tema do diabo legitima historicamente a importância da literatura de transmissão oral e documental na narrativa, presentes tanto nos registros textuais como nas manifestações teatrais. Com isso, atualiza o tema, como podemos atestar através da riqueza permanentemente viva na produção, na literatura e em sua recepção, – somos simultaneamente ouvintes, re-contadores, intérpretes e autores, numa dinâmica textual ao mesmo tempo oral e escrita, contada e lida. Cada uma dessas narrativas textuais constitui, antes de tudo, uma memória, e memória também na narrativa oral, que busca o lugar do discurso erudito, o do improvisado e a clareza pertencentes à *vocalidade*, em sua prática e seu uso.¹⁴⁷

Com estas observações, buscaremos no próximo capítulo uma compreensão mais detalhada do *mito* fáustico em sua origem, de como se desenvolveu e fixou matrizes literárias, inserido nos objetivos propostos neste trabalho.

¹⁴⁶ VASCONCELOS, Leite de. **Opúsculos**. Miscelânea etnográfica - Os nomes do diabo, p.1327.

¹⁴⁷ “É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. *Vocalidade* é a historicidade de uma voz: seu uso. Cf. ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 21.

SEGUNDA PARTE

A DEMANDA FAUSTIANA

CAPÍTULO 2

O CASO DOS ESPELHOS

“Meu estilo e meu espírito, vão juntos na mesma vagabundagem.”

Montaigne [III, 9, 973c]

2.1 Fausto e São Cipriano: onde o *eu* é *um outro*

O *Fausto* mais antigo de que se tem notícia, é o conjunto organizado e publicado pelo editor luterano Johann Spiess em 1587 em Frankfurt: *A Trágica História do Doutor Fausto, o famoso feiticeiro e nigromante*, uma reunião de textos populares que circulavam nas feiras, os chamados *Volksbücher*. Esses textos, publicados no formato de livros populares nessa época, difundiram o *mito* do homem que vendeu a alma ao diabo, o Doutor Fausto, médico, charlatão e praticante de magia, cuja lenda já havia se espalhado por toda a Alemanha. As discussões se acirravam com mais intensidade em razão da Reforma Luterana, que teve início na Alemanha, e das conseqüentes reações da Igreja Católica, e o Concílio de Trento, realizado entre aos anos de 1545 a 1563.

A teologia luterana abriu, aliás, um espaço muito maior ao diabo que a teologia católica. A extraordinária floração de uma literatura especializada em “livros do diabo” na Alemanha, no decorrer da segunda metade do século XVI, dava testemunho da importância da figura diabólica, igualmente presente nos poemas ou nas peças de teatro. Sobre isso opina o estudioso Robert Muchembled:

Uma espécie de competição desenvolveu-se entre os protestantes e os católicos para provar que o demônio estava ainda mais ativo do que antes, devido aos pecados e aos crimes do inimigo religioso. A ênfase dada ao tema partiu primeiro dos reformadores. A tônica por eles colocada sobre o Velho Testamento, que exhibe as astúcias de Satã, desempenhou um papel muito importante, ainda mais pelo fato de que o conhecimento dos textos em língua vernácula estava aberto a todos e que a imprensa multiplicava exemplares. Além disso, os reformadores aceitaram totalmente, sem críticas, a demonologia medieval, mesmo que ela não figurasse nas Santas Escrituras.¹⁴⁸

¹⁴⁸ MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do diabo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 73.

Assim, a primeira edição do *Fausto*, esse conjunto de textos reunidos por Spiess em Frankfurt, inaugurou o aparecimento de tema muito importante para a literatura, o “pacto demoníaco”. O livro de Spiess foi, na época, recebido com grande interesse pelo público e considerado um sucesso editorial. Segundo o tradutor e estudioso da obra na Argentina, Oscar Caeiro:

En la amplia dedicatoria dirigida a dos personajes, Spiess ha dejado constancia de que ya existía en Alemania una difundida tradición oral sobre Fausto; y en cierto modo ha tratado de corregir ese evidente interés de la gente por oír hablar del famoso mago, con la idea de que la Historia de este se ha de leer como un horrible ejemplo del engaño demoníaco. Al comienzo, no más, se destaca por lo tanto el propósito didáctico o moralizador que el editor atribuye a este escrito que le ha mandado un amigo y que él publica.¹⁴⁹

Para Caeiro, na apresentação da edição ora utilizada, esse *Fausto* organizado por Spiess inaugura a passagem de um processo narrativo que se denominava “livro popular” [*Volksbuch*] para a narrativa como “história” [Cervantes, um quase contemporâneo, também chamou de *História* o seu romance]. Com efeito, essa ideia nos permite pensar a partir de então, o *Fausto* como acontecimento “verdadeiro” em um contexto de “ficção da realidade”. No caso, há um narrador da “história” que interfere, reflete, aconselha, coloca-se fora da narrativa “y así se define como un ‘historiador’, en el sentido que se daba a esta palabra en cierta literatura de aquella época”.¹⁵⁰

O livro descreve os episódios que vão do nascimento até a morte do Doutor Fausto, o protagonista que, ao longo da história se vê mergulhado em impasses e dúvidas religiosas, curiosamente dirigidas ao seu interlocutor, o espírito demoníaco Mefostófiles [nome originário que depois passa a Mefistófeles¹⁵¹], nesse caso, um enviado do diabo com a finalidade de tentá-lo.

Sob o ponto de vista ético, o *Fausto* de Spiess enuncia-se nos termos de uma prédica luterana, mesmo se consideramos o tom picaresco e campesino de algumas passagens, além das citações bíblicas. No capítulo 65, “*Como el Espíritu*

¹⁴⁹ SPIESS, Johann. **Historia del doctor Juan Fausto, el muy famoso encantador y nigromante**. Org. e trad. Oscar Caeiro. Córdoba: Alción Editora, 1997, p.8.

¹⁵⁰ Id., p.10.

¹⁵¹ O nome diabólico poderia vir do hebraico, significando “aquele que arruína e engana”, ou do grego “aquele que não ama a luz”/*me-photo-philes*, ou “o que não ama a Fausto”/*me-phausto-philes* e o próprio Goethe afirmou certa ocasião, não saber responder diretamente de onde o nome procedia. Apud Haroldo de Campos, op. cit., p.81.

Maligno acosa al afligido Fausto con extraños y burlescos chistes y dichos”, após um queixoso lamento de Fausto, entra em cena um diabo sábio e conselheiro que, diante dos temores do médico ante a perspectiva do fogo do inferno, visto que é chegado o fim dos 24 anos do pacto, este retruca com uma série de provérbios tragicômicos mas moralizantes, lembrando a maneira do Marquês de Santillana [1398-1458]:

“Lo que has prometido no ha sucedido sin causa. Una salchicha asada tiene dos extremos; no es bueno caminar sobre el hielo del Diablo. Has tenido una manera perversa, de ahí que una manera no abandone a la otra; el gato no abandona el ratón. Demasiado rigor causa enfado. Cuando la cuchara es nueva, la necesita el cocinero, pero después, cuando se pone viejas, la tira, todo ha terminado para ella. No es lo que te ha pasado a ti, que fuiste un nuevo cucharón del Diablo y ya no te usa más? [...] Lo que ha entrado por un oído tiene que salir por el otro.”¹⁵²

O desfecho do *Fausto* de Spiess é verdadeiramente o de uma tragédia infernal. O ilustre professor Doutor Fausto reúne os alunos para um discurso [*oratio fausti ad studiosos*] em que comunica o pacto com o demo, sua conseqüente morte e avisa-os para que não interfiram nos acontecimentos. O teor do discurso, sobre si e seus próprios atos é moralizante e obstinado: “*y que mi horrible fin sea durante toda vuestra vida un ejemplo y una advertencia, para que tengáis a Dios siempre presente y le pidáis que os proteja del engaño y de la astucia del diablo y que no os deje caer en la tentación.*”¹⁵³ No que se segue, o mestre Fausto sentencia sua morte dividido entre ser um bom ou mau cristão; bom porque “*estoy arrepentido y de todo corazón suplico la gracia para que mi alma se salve; un mal cristiano porque sé que el Diablo quiere tener el cuerpo y se lo daré con todo gusto, pero que me deje en paz el alma*”.

Pela manhã, depois de uma noite em claro, os estudantes deparam-se com uma verdadeira cena de terror; nos aposentos onde havia dormido o professor restam marcas de sangue nas paredes, alguns dentes e seus olhos, provavelmente arrancados pelo diabo, em um espetáculo que, imagina-se, soasse aterrorizante para o leitor da época. O corpo, encontrado fora da casa, jaz no esterco, e depois, ainda segundo a narrativa dos mesmos estudantes, estes teriam ido à casa de um

¹⁵² SPIESS, Johann. **Historia del doctor Juan Fausto, el muy famoso encantador y nigromante.** Org. e trad. Oscar Caeiro. Córdoba: Alción, 1997, p.173.

¹⁵³ Id., p.180.

inconsolável Wagner, já o personagem fâmulos de Fausto nessa versão, onde haveriam encontrado esta mesma história anotada e escrita por ele.

Talvez, mais que um diálogo antagônico, exista no *Fausto* de Spiess uma alternância de vozes, em que o discurso vai determinando valores constantes e valores variáveis, segundo termos da morfologia proppiana. Transpondo a perspectiva demoníaca, haveria um Doutor Fausto submetido às tentações, e que temeria o fogo do inferno, contracenando com um demônio que tenta as almas, mas que também apregoa o mesmo temor como recurso moral; e, retomando Propp, o que muda são os nomes e ao mesmo tempo os atributos das personagens, o que não muda são as suas ações ou funções. Resumindo, as funções seriam as de através da mensagem oralizadora, reforçar a graça dos poderes divinos, bem como os benefícios alcançados para aqueles que se mantêm firmes ao lado de Deus e fortes diante das tentações. Assim, como mencionamos no capítulo inicial considerando Propp, morfologicamente, ações semelhantes se emprestam a diferentes personagens.

No que se segue e sob a inspiração de Spiess, Marlowe publica na Inglaterra a primeira grande tematização literária: *A Trágica História da Vida e da Morte do Doutor Fausto* [provavelmente entre 1590 e 1592]. A figura do *Fausto* marlowiano foi decalcada do perfil intelectual do mago-sábio Cornelius Agrippa [1486-1535]:

Ainda que de forma irônica, ou mesmo de um modo complexamente anti-renascentista, como o quer F. A. Yates, então talvez seja lícito ver na ligeireza com que ele cede ao discurso engenhoso desse diabo terrivelmente eficaz que é Mefistófeles, moderno na maneira como transcende a componente apenas cômica dos demônios de palco medieval, a razão última da sua própria queda.¹⁵⁴

O elisabetano Christopher Marlowe [1564-1616], considerado o mais importante e popular dos dramaturgos contemporâneos depois de William Shakespeare, marca efetivamente a passagem da lenda ao *mito* fáustico, dando o primeiro tratamento literário a um assunto que de início foi uma biografia semi-

¹⁵⁴ MARLOWE, Christopher. **Doutor Fausto**. Portugal: Publicações Europa-América, 2003, p. 21. A referência na citação remete a: YATES, Frances A. **The occult philosophy in the elizabethan age**, London, 1979.

histórica e semilendária de um alemão de origem obscura, Johann ou Georg Faust [que viveu provavelmente entre 1480-1540].

Marlowe utilizou o *Fausto* “anônimo” de Spiess para compor o seu, consciente das polêmicas que, meio século antes, haveriam marcado o mundo com a Reforma Luterana. Caberia a pergunta: Fausto torna-se apenas um exemplo moral ou seria um símbolo do intelectualismo renascentista frente à progressiva marcha do saber humano?

Se o motivo principal [o pacto demoníaco] e o tema que ele define [o aspirar a transcender os limites humanos do próprio Homem] surgem como herança simbolicamente linear do *Volksbuch* de 1587 e da respectiva tradução inglesa, já as conseqüências ético-religiosas da atitude transgressora do herói, e as repercussões dela [boas ou más] no fundo humanístico em que ele recorta, produzem um enovelar de sentidos que talvez impossibilite o reconhecimento dos lineamentos gerais da obra, dessa tábua de valores onde pudéssemos ler a filosofia explícita que dela, afinal, não se desprende.¹⁵⁵

O *Fausto* marlowiano, apesar de também ser condenatório ao final, é provocativo ao extremo, e a figura de Mefistófeles já se delineia como o espírito endiabrado que irá secularizar-se mais adiante. Nesse caso, ao soar das trombetas, Fausto e Mefistófeles divertem-se pregando peças e armadilhas e riem do Santo Papa, Cardeais e Arcebispos. Invisíveis roubam a ceia do santo pontífice na cena burlesca do banquete, típica de um folheto picaresco:

PAPA- O que é isto? Quem me tirou a comida?
Miseráveis! Por que não dizeis nada?
Meu bom Arcebispo, esta fina iguaria
Enviou-ma de França um cardeal.

FAUSTO- Também pode ser para mim

Rouba-lhe o prato

PAPA- O quê? Também o vinho? Eh, labregos, vede
Se achais o autor de tais vilezas,
Ou pela nossa santidade que haveis de morrer
Senhores rogo-vos que sejais pacientes com este atribulado banquete

ARCEBISPO- Com licença de Vossa Santidade, cá para mim é algum espírito que se escapou do purgatório e agora vem pedir perdão a Vossa Santidade.

¹⁵⁵ Id., p. 22.

PAPA- Pode ser...

Ide e mandai que os nossos padres cantem um responso
Para aplacar a fúria deste espírito importuno

O Papa benze-se

FAUSTO- Essa é boa! Então não querem lá ver?
Todos os petiscos temperados com benzeduras?
Ora toma lá disto.

Fausto dá-lhe uma bofetada

PAPA- Ai, que me mataram! Acudi Senhores.
Ajudai a levar daqui o meu corpo.
Maldita seja a alma que fez isto.¹⁵⁶

Saem o Papa e sua comitiva

É interessante como na cena, em seu desfecho, os personagens invertem os papéis, e surge um Mefistófeles aflito questionando um Fausto diabolicamente provocativo e que vocifera em versos:

MEFISTÓFELES- E agora Fausto, que vais fazer? É que vão te amaldiçoar com missal, sineta e velas, podes estar certo disso.

FAUSTO- Missal, sineta e velas, velas, sineta e missal,
Vira a roda e lá vai Fausto para o reino infernal.¹⁵⁷

Como na cena *A Cozinha da Bruxa*, escrita posteriormente por Goethe para o seu *Fausto*, as imprecensões mágicas vêm sempre em versos rimados.

Fausto, que ao final dessa versão tem igualmente um desfecho trágico, no qual o personagem também é condenado, será salvo por Goethe e o Romantismo [sem a teologia], apenas muitos anos depois. Marlowe, no seu *Doutor Fausto*, marcado por um genuíno traço renascentista da tradição medieval, misteriosa e moralizante na abordagem ao pacto demoníaco, utiliza-se de um contrastante tratamento pictórico que adensa sua narrativa em *chiaroscuro*.

Temos a partir daí uma perspectiva simbólica e inesgotável da obra como um fio incessante. Fausto se tornaria um dos personagens mais representativos do período romântico, no século XVIII, a época do *Sturm und Drang* [Tempestade e ímpeto]. O personagem apareceria em obras do romantismo alemão como o *Fausts Leben* [A Vida de Fausto, 1778], escrita por Maler Müller, e o *Fausts Leben, Taten*

¹⁵⁶ MARLOWE, Christopher. **Doutor Fausto**. Portugal: Publicações Europa América, 2003, p.91

¹⁵⁷ Id., p.90. Do original:

Mephostophilis: Now *Faustus*, what will you do now?
for I can tell you, you'll be curst with Bell, Booke, and Candle
Faustus. Bell, Booke, and Candle. Candle, Booke and Bell,
forward and backward, to curse *Faustus* to hell.

und Höllenfahrt [Vida, feitos e danação de Fausto, 1791] escrita por F. M. Klinger. Nesse sentido, é possível afirmar que a partir de um *Fausto* “mítico”, funda-se uma “condição” *fáustica* para a narrativa, motivo de inquietação e inspiração, cuja essência veio, *a posteriori*, inspirar, além de Goethe, autores como Puchkin, Fernando Pessoa, Paul Valéry, Thomas Mann, Machado de Assis e Guimarães Rosa, simbolizando e fazendo nascer o paradigma do sujeito pactário, que busca o desafio a qualquer preço, o *sujeito-fáustico*.

Retomemos a questão pertinente a este capítulo, o “tecido fáustico”, coadunando-nos com a expressão da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira.¹⁵⁸ O tema do diabo, em sua abrangência, recorre à memória fixada no alongamento através do tempo. Segundo Pires Ferreira “um acompanhamento dos antecedentes do Fausto será muito fecundo para poder avaliar o que acontece e como acontece a instalação do conflito existencial, onde e quando surge o drama, e para entender a relação projeto-pacto-conflito.”¹⁵⁹

Em entrevista que mantive com Ariano Suassuna sobre este projeto,¹⁶⁰ o escritor enfatizou a importância da leitura e apreciação de algumas obras referenciais para um estudo do *Fausto*. Entre as leituras indicadas está *O Livro de São Cipriano*. A importância dessa obra confirma-se pelos registros em arquivos e bibliotecas portuguesas, quando se buscam livros sobre o diabo. Muitos processos inquisitoriais de perseguição foram movidos contra quem possuísse livros de magia ligados ao demônio, em especial este. *O São Cipriano*, justamente por ser um livro do diabo, foi objeto de interdição em sua história, também “em razão direta de seu prestígio junto às classes populares, onde é antes de tudo uma crença e uma promessa, mesmo que vã, e uma forma de identidade”.¹⁶¹ O livro ajuda a intensificar a caça às bruxas, pela Inquisição em Portugal e na Espanha; posteriormente, sua presença em terreiros de umbanda brasileiros também se mostrará preocupante para a Igreja.

¹⁵⁸ FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no horizonte**. São Paulo: Ed. Educ/Hucitec, 1995: “Foi desses folhetos populares, com histórias de pacto, de demônios vencidos pela astúcia, de ferreiros empenhados em pactuar, para aprisionar e vencer limitações de todo tipo – do tempo, dos saberes e do amor – na construção de utopias, que surgiu a necessidade de estudar o tema do Fausto [...] Eu nem suspeitava que se abriria diante de mim um universo tão extenso que passou a formar, desde 1983, um grande lastro de observação do contínuo que passei a denominar *tecido fáustico*.” Prefácio, p.15.

¹⁵⁹ Id., p.29.

¹⁶⁰ Recife, 2006.

¹⁶¹ FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no horizonte**. São Paulo: Ed. Educ/Hucitec, p.118.

Segundo Jerusa Pires Ferreira há registros das seguintes edições portuguesas do *Livro de São Cipriano*:

São Cipriano – *Tesouro da Mágica ou Livro que ensina a fazer toda a Quantidade de Mágica Preta e Branca* e a fazer toda feitiçaria tal qual a fazia São Cipriano enquanto feiticeiro, por Joaquim Simões [Porto, 1875 – existe um exemplar truncado, apreendido juntamente com uma estola e medalhas, a uma das feiticeiras do “nefando Auto de fé de Soalhão, no Criminal do Instituto Criminológico do Porto].

Depara-se nos folhetos portugueses [Material oferecido pela pesquisadora Neuma Fechine Borges], com a seguinte propaganda: *O Verdadeiro e Último Livro de São Cipriano* com a súmula dos assuntos do livro; na contracapa da *Historia da Donzella Theodora*, São Paulo, C. Teixeira e Editores, 1916. Folheto português editado no Brasil.

O Livro de São Cipriano é ainda localizável na relação de obras da Coleção Econômica, publicada pela Livraria Barateira em Portugal [in contracapa dos Folhetos Vasco da Gama, Lisboa, Livraria Barateira, s/d e Trovas para o povo, José Alves, Lisboa, Livraria Barateira, s/d].¹⁶²

Em sua origem, *O grande Livro de São Cipriano* ou *Tesouros do Feiticeiro* é um título português que não traz indicação de autoria. Nele encontram-se registros de que seria originário da França e assinado por Mr. Zalotte, contando a história de Victor Siderol, que encontra em Paris uma edição dos *Engrimações de São Cipriano* ou *Os Prodígios do Diabo*, história verdadeira acontecida na Galícia, região próxima da cidade do Porto, lugar de bruxas, demônios e monstros, à semelhança da Escócia e da Bretanha.

Existem, além das edições portuguesas e brasileiras, edições espanholas e mexicanas, e sobre sua verdadeira autoria armou-se uma extensa e riquíssima rede de transmissão literária [retomando aqui o tema da oralidade e da produção impressa], seja ela de natureza artesanal ou destinada à produção gráfica destinada às massas. Alguns livros de São Cipriano trazem os seguintes autores:

- Joaquim Botelho Sabugosa, Editora Eco, Rio. Dizendo-se tradutor do hebraico e da Academia de Ciências Ocultas de Bernau.
- Julio Alcoforado Carqueja, Editora Eco, Rio.
- H.L.Junior, Edição antiga da Editora Espiritualista, s/d, Rio.
- Adérito Perdigão Vizeu, Editora Eco, Rio.
- Possidônio Tavares, Editora Eco, Rio.
- N.A.Molina, Editora Espiritualista.
- Urbain Laplace, Editora Luzeiro, São Paulo.¹⁶³

¹⁶² Fonte dos *Livros de São Cipriano*: PIRES FERREIRA, Jerusa. **O livro de São Cipriano: uma legenda de massas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.42.

¹⁶³ PIRES FERREIRA, Jerusa. **O livro de São Cipriano: uma legenda de massas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p.10.

Para esta pesquisa, utilizamos a edição *O Antigo e Verdadeiro Livro Gigante de São Cipriano*, por Adérito Perdigão Vizeu.¹⁶⁴ E realmente, quando se trata da edição ou das edições de um livro popular, cuja autoria resulta numa produção de textos e autores é interessante observar que:

Aqui a noção de autor é bem diferente daquela do mundo da cultura oficial. Em alguns momentos nos aproximamos do compilador medieval, em outros da composição coletiva, que caracteriza certas criações do chamado folclore. A definição de autor como sujeito produtor da obra é uma noção moderna e problemática, e “abordar historicamente o autor, obriga mesmo a colocar a perspectiva do sujeito e sua relação com estruturas trans-objetivas, seja as de classes sociais.”¹⁶⁵

A partir deste ponto de vista, Jerusa Pires Ferreira salienta a importância da obra literária também sob a perspectiva socioeconômica de sua produção, considerando que autores-editores dos folhetos populares nordestinos se relacionaram sempre de igual para igual com os editores. Neste caso, o *Livro de São Cipriano* pertence ao universo das publicações industrializadas que têm como alvo o público popular, as “grandes massas anônimas”, segundo a pesquisadora.¹⁶⁶ Por consequência, uma grande quantidade de autores foi se sobrepondo no *Livro*, escrita sobre escrita: “em certas editoras fala-se de pesquisa, seleção e compilação do departamento editorial; também de coordenação [...] Algumas nem trazem a menção de quem escreve”.¹⁶⁷

Lembremos Compagnon quanto ao problema da autoria e propriedade. Para ele, o “livro é, pois, também um capital. [...] [E]m que medida essa repetição [de ideias] confere direito de propriedade àquele que a opera? E a pergunta hegeliana: ‘quando se trata de uma obra literária essa repetição torna-se plágio?’”¹⁶⁸

Diante de tais observações, acreditamos que seja pertinente fazer uma pequena digressão com o intuito de clarificar alguns pontos sobre as noções levantadas pelo crítico, no que tange à posse, apropriação e propriedade textual;

¹⁶⁴ **O Antigo e verdadeiro livro gigante de São Cipriano**. Org. Adérito Perdigão Vizeu. Rio de Janeiro: Editora Eco, s/d.

¹⁶⁵ Cf. o verbete “Autor” in: **Elementos de sociologia literária**. Org. p. Sarlo y Altamirano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, p. 11-13, apud PIRES FERREIRA, Jerusa. **O livro de São Cipriano: uma legenda de massas**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992, p.8.

¹⁶⁶ PIRES FERREIRA, Jerusa. **O Livro de São Cipriano: uma legenda de massas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.9.

¹⁶⁷ Id., p.10.

¹⁶⁸ COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 145.

afinal nossa pesquisa investiga autores que de algum modo circundam o problema. Compagnon especifica a questão, não apenas segundo a perspectiva do modelo histórico e genealógico, na relação entre um sujeito / um objeto, entre o sujeito da enunciação / o enunciado, mas segundo os seguintes modelos relacionais:

- *Relação de posse*: ambivalente, tem lugar no imaginário, no nível de uma fantasia de fusão, sem que o sujeito participe do dentro e do fora do que é próprio de si [seu corpo, sua língua] e do outro [o corpo estranho, o discurso].

- *Relação da apropriação*: faz seu sem distinção, etapa intermediária, em que o sujeito parte em busca de si mesmo, como de um outro, à procura de sua identidade entre os objetos que o circundam. [...] Não é mais tanto da indiferença entre o dentro e o fora que se trata, mas da confusão entre mim e o que não sou eu.[...], uma margem entre mim e o texto. Sêneca recomendava a Lucilius [*Aliquid inter te intersit et librum*]. Deixe espaço entre você e o livro, esse é o espaço que lhe permite fazê-lo seu.

- *Relação de propriedade*: o autor acede à maturidade, assumindo a separação entre o autor [instituição ou pessoa moral, consolidação recursiva da variedade dos sujeitos] e o livro [também ele instituição e pessoa moral, mercadoria, unidade de enunciados de origens diversas, mas retomados e compreendidos na perigrafia, onde o autor se delega e que o representa]. É uma relação simbólica, atingindo a ficção do pseudônimo, do manuscrito encontrado, ou do espelho deslocado ao longo do caminho, e a lei - “de uma maneira” diz Hegel, “sem dúvida determinada, mas muito limitada” - a protege.¹⁶⁹

Por tais observações concluímos que, a intermediação entre fontes originárias e os textos subseqüentes, perpassa a substância da escrita em diferentes níveis de relações, até mesmo porque haveria uma nova distinção que “separa, no seio da propriedade, o uso e a reprodução. Ela separa uma economia da leitura e da escrita, inscreve-se numa problemática da produção e consumo do texto.”¹⁷⁰

Contudo, retomando nosso assunto, a lenda de São Cipriano de Antioquia, que não é São Cipriano o “bispo de Cartagena”, encontra-se na *Legenda Áurea* associada à história da vida de Santa Justina, virgem da cidade de Antioquia, atormentada por Cipriano e que haveria lhe convertido à fé. A *Legenda Áurea*, uma compilação de fontes eruditas e textos apócrifos, recolhidos nas tradições orais e,

¹⁶⁹ Id., p. 147. A perigrafia é uma norma, ou melhor, o modelo positivo de uma prática de escrita que se impõe desde o século XVII, a tal ponto que qualquer liberdade com relação a ela desqualifica um livro e seu autor [...]. Apud COMPAGNON, op. cit., p. 139.

¹⁷⁰ Ibid., p.144.

inspirada também pela imaginação do autor, é uma reunião de textos que se definem como *exemplum*, “instrumento de persuasão” cuja função moralizante buscava e busca extrair uma conseqüência danosa de um comportamento negativo do protagonista. Segundo esta hagiografia, São Cipriano desde a infância entregara-se à magia:

pois com apenas sete anos tinha sido consagrado ao diabo por seus pais. Por meio da arte mágica, ele parecia transformar mulheres em jumentos e executava muitos truques. Ele ardia de amor pela virgem Justina e recorreu às artes mágicas para poder possuí-la.¹⁷¹

É interessante conferir o mesmo parágrafo inicial na versão do *Livro de São Cipriano* que consultamos para esta pesquisa:

Cipriano [denominado *o Feiticeiro* para distinguir-se do célebre Cipriano, bispo de Cartago] nasceu na Antióquia, situada entre a Síria e a Arábia, pertencente ao governo da Fenícia. Seus pais idólatras, e providos de copiosas riquezas, vendo que a natureza o dotara dos talentos próprios para conciliar a estimação dos homens, o destinaram para o serviço das falsas divindades, fazendo-o instruir em toda a ciência dos sacrifícios que se ofereciam aos ídolos, de modo que ninguém, como ele, tinha tão profundo conhecimento dos profanos mistérios do bárbaro gentilismo.[...] Ofereceu aos demônios muitos abomináveis sacrifícios e eles lhe prometeram o desejado sucesso, investindo logo a santa com terríveis tentações e horríveis fantasmas.¹⁷²

Na *Legenda Áurea*, o texto é mais objetivo e sucinto, não abrindo espaço para dúvidas quanto à verossimilhança, enquanto no *Livro de São Cipriano* a narrativa é mais mirabolante e esmiuçada, como se houvesse a necessidade de se comprovar a sua veracidade. Assim como na primeira, a versão hagiográfica, Justina é tratada como virgem, termo mais associado às virtudes de Maria, a mãe de Jesus; na segunda versão, a do *Livro*, emprega-se o termo “donzela”, de natureza mais popular e contemporânea para caracterizá-la como virtuosa e santa.

Quanto aos *exemplum*, narrativas eruditas que na Idade Média registravam direta ou indiretamente elementos de substrato folclórico, possuem um caráter profundamente simbólico, utilizando a linguagem bíblica, isto é, “a cosmovisão pela

¹⁷¹ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea, vidas dos santos**. Trad. do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 789.

¹⁷² **O antigo e verdadeiro livro gigante de São Cipriano**. Org. p. Adérito Perdigão Vizeu. 12 Edição. Rio de Janeiro: Editora Eco, s/d, p. 11-13.

qual cada fato, objeto ou pessoa, mais do que uma realidade em si, é uma representação, uma imagem, uma figuração de algo superior, transcendente, com o qual o ser humano não poderia ter contato direto, não fosse a intermediação do símbolo”:¹⁷³

Apesar de 91 dos 153 santos terem sido martirizados de 81 formas diferentes, o que sobressai dessas narrativas é seu sentido último e atemporal, que praticamente funde todos eles num só personagem-tipo – o mártir que deu a vida pela maior glória de Deus. [...] Para a mentalidade simbólica, o símbolo é sempre eficaz. Mesmo quando oculta, ele não anula a essência da coisa simbolizada: o demônio causa perdição sob a forma de mulher [cap. 2, item 9], freira [3, item 5], mendigo [3, itens 10 e 18], menino negro [21, item 1; 30, item 5], fera [21, item 1], gigante [21, item 3], mouro [27, item 3], anjo [43], vômito de sangue [61], dragão [88], gato preto [108], maçã [130] e outras. Mesmo quando revela, ele [o símbolo] não minimiza o poder da coisa simbolizada: o sinal da cruz salva e permite ao santo tomar um copo de veneno [cap. 9, item 5], andar sobre a água sem se afogar [38], fazer um dragão desaparecer [cap. 88] etc.¹⁷⁴

Uma das características mais recorrentes destas narrativas é o *contratualismo* ou pacto, que geralmente delineava os papéis de demônios e santos, onde cabia a cada parte cumprir com a sua cláusula, caso contrário, eram punidos com castigos e na maioria das vezes com a própria vida, ou ainda salvos pela interferência de Deus ou da Virgem Maria, passando pelas provações características presentes na escatologia medieval. Em decorrência do caráter de cultura intermediária entre o erudito e o apócrifo, às vezes era difícil selecionar e adaptar o material e o compilador da *Legenda Áurea*, Jacoppo de Varazze, haveria oscilado entre a teologia e o mito, “entre a necessidade de construir um discurso firmemente ortodoxo e a pressão de antigas heranças culturais às quais todos os cristãos, conscientemente ou não, estavam presos.”¹⁷⁵

É interessante perceber como várias vezes o desejo evangelizador ficava contaminado pela presença mítica. Por exemplo, quando São Crisóstomo transporta Cristo carrega “o mundo em seus ombros” [cap. 95] como fizera o gigante Atlas na mitologia Greco-romana. Ou quando o diabo disfarçado de mulher envia flechas envenenadas de desejo em direção ao coração do bispo, age como uma espécie de cupido maléfico [cap. 2, item 9]. Ou

¹⁷³ FRANCO JÚNIOR, Hilário, apud VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea, vidas dos santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 17.

¹⁷⁴ Id., p.17.

¹⁷⁵ FRANCO JÚNIOR apud VARAZZE, **Legenda Áurea**, 2003, p. 20.

quando o cristianíssimo Santo Antônio encontra na floresta paganísimos personagens, um centauro e um sátiro [cap. 15].¹⁷⁶

Outros episódios narrativos evocariam a questão do mito reconfigurado por razões teológicas, como por exemplo, os textos em que se compararia a vida de São Juliano e até mesmo a de Judas à vida de Édipo.¹⁷⁷

No *Livro de São Cipriano* observamos que, de modo semelhante à *Legenda Áurea*, os dois conjuntos de textos integram o chamado *ciclo do demônio logrado* e nos dois, o diabo será vencido sempre pelo sinal-da-cruz e muitas vezes manifesta-se nos personagens uma semelhança de vozes, fortalecendo a função narrativa evangelizadora:

“Pérfido, já vejo a tua fraqueza, quando não podes vencer a uma delicada donzela, tu, que tanto te jactas do teu poder e de obrar prodigiosas maravilhas!” [...] Então o demônio, obrigado por uma divina virtude, lhe confessou a verdade, dizendo-lhe que o Deus dos cristãos era o supremo Senhor do Céu, da Terra dos cristãos e dos infernos [sic]; e que nenhum demônio podia obrar contra o sinal-da-cruz com que Justina continuamente se armava.¹⁷⁸

A mesma passagem na *Legenda Áurea*:

Disse Cipriano: “Então o crucificado é maior que você?” O demônio: “Ele é maior que todos, e entregará a nós e a todos aqueles que enganamos aqui ao tormento de um fogo inextinguível.” Cipriano: “Então eu *também* devo me tornar amigo do crucificado a fim de não incorrer nesse castigo.” O diabo: “Você jurou pelos poderes de meu exército, que ninguém pode perjurar, nunca me abandonar.” Cipriano: “Desprezo-o e a todos os seus poderes, que viram fumaça. Renuncio a você e a todos os diabos, e me muno do salutar sinal do crucificado.” No mesmo instante o diabo foi embora, confuso.¹⁷⁹

Quanto à questão da interdição, O *Livro de São Cipriano* ainda é visto com receio por muitos, sendo, apesar do tempo, considerado um tabu. Haveria por isso uma grande dificuldade por parte dos pesquisadores em precisar origem e percurso da legenda nos livros antigos: “Sabe-se que eles existiram, mas não tem sido

¹⁷⁶ Id., p.20.

¹⁷⁷ Cap. 30, item 4 e cap. 45, respectivamente. VARAZZE, **Legenda Áurea**, 2003.

¹⁷⁸ **O antigo e verdadeiro livro gigante de São Cipriano** por Adérito Perdigão Vizeu. 12 Edição. Rio de Janeiro: Editora Eco, s/d.p.14.

¹⁷⁹ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea, vidas dos santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p792.

possível assegurar *quando e como começaram a ser editados*. [...], se as ‘queimas’ os confiscaram e destruíram, não há facilidades mesmo para se encontrarem catálogos de antigas editoras populares [...]. Deixar-se impresso era como oferecer-se à punição.”¹⁸⁰ Haveria ainda o eco das feitiçarias, do catimbó dos terreiros de religiões africanas no Brasil, das bruxas e das perseguições, e nos arquivos portugueses registram-se os inúmeros casos de perseguição aos que praticavam a magia à maneira desse santo:

- Em Coimbra, o processo de Paulo Lourenço, da Inquisição, relata sua capacidade de visão através dos corpos, afirmando que ele tinha um crucifixo no céu da boca e licença do santo [São Cipriano] para exercer suas atividades, tendo sido chamado pelo povo português de o “Santo de Agrelas”, e considerado pelo processo inquisitorial como “possuído pelo demônio” (*Anais da Academia Portuguesa de História*, p. 101-104).

- Já no processo inquisitorial de Luis de La Penha diz-se que, entre as suas orações encontraram as *Palavras das Favas* um texto que corre vivo nos livros de São Cipriano. Ainda o Processo inquisitorial de número 14.649 de maio de 1806 (Torre do Tombo), proveniente da Sede do Bispado de Pernambuco fala do preto forro Matias Gonçalves Quizanda, oficial de alfaiate que costumava trazer um embrulho cozido em pano de linho com ossinhos humanos, imagem de Jesus Cristo crucificado e outras imagens.

- O de D. Thereza e Miranda Souto Maior, que entrou nos cárceres da Inquisição em junho de 1731, dia que a feiticeira ensinou-lhe a rezar a Oração de São Cipriano, “colocando no meio da casa um urinol, quase cheio de água entre duas vellas acesas e que logo vira na água”.

- A defesa de Cecília Farragó, acusada de crime de feitiçaria se transforma num verdadeiro tratado de esclarecimento contra a magia e superstição populares, importante documento do século dezoito, peça da defesa desta mulher presa como feiticeira, busca trazer aquilo que considere a razão do entendimento. Estes exemplos e informações evocam o mundo das contradições existentes entre o universo eclesiástico e o universo apócrifo, entre a oralidade e a escrita através do conjunto de registros da memória das narrativas populares e o da oficialidade dos documentos.¹⁸¹

Vimos até aqui dois “*Faustos*”, o de Spiess e o de Marlowe, e seguimos uma trilha através da lenda do *Livro de São Cipriano*, cuja história foi compilada no século XII, na *Legenda Áurea*, época em que se organizou o volume.

¹⁸⁰ PIRES FERREIRA, Jerusa. **O Livro de São Cipriano: uma legenda de massas**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992, p.117.

¹⁸¹ Id., p. 188-120.

É interessante observar que, tanto em Spiess como em Marlowe, existe a presença do feminino não como função de finalidade ou tarefa difícil – o que não acontece no *Livro de São Cipriano* com Justina simbolizando as forças do bem, da intuição feminina e da pureza –, mas como representação do desejo e da fantasia juvenil dos estudantes e de Fausto através da figura de Helena de Tróia.

O feminino sublime e cristão aparecerá no *Livro de São Cipriano* com Justina e no *Fausto* de Goethe com Margarida. Goethe, por sua vez, no segundo Fausto, retomará o personagem de Helena de Tróia. Na *Pedra do Reino*, de Suassuna, a personagem D. Margarida escreverá a narrativa de Quaderna em seu depoimento ao Corregedor: “minha adversária e antiga companheira de viagem, Margarida Torres Martins, loura, distinta e inacessível, sentada com ar virginal e eficiente diante de uma banquetta baixa, onde tinham colocado uma velha e enferrujada máquina de escrever.”¹⁸² Suassuna, em entrevista sobre a personagem Margarida, afirmou: “Quaderna fica o tempo todo tentando impressioná-la. Tudo o que ele faz lá é para seduzir aquele coração de pedra. No final da trilogia – vou fazer aqui uma revelação – eles acabam se casando.”¹⁸³

Para concluir as observações sobre os textos fáusticos, ressaltamos a riqueza cultural dessas fontes que tanto inspiraram e ainda inspiram as narrativas populares e em especial os livros da tradição cordelista no Nordeste brasileiro, onde o tema do *diabo* se apresenta recorrente ao imaginário ibérico mas renovado entre poetas e contadores de histórias. Ao observarmos o percurso dos livros de *São Cipriano*, bem como a bibliografia sobre o *mito* fáustico e a literatura popular, percebemos que, o diabo através do folheto ocupa um lugar expressivo nas inúmeras publicações que compõem a “grande matriz, em que se apóia cada passo da nova criação. Há uma grande matriz virtual que vem já organizada e da qual se fazem desvios, sucessivas oralidades, adaptações e transformações, que não têm, no entanto, o poder de desarticulá-la.”¹⁸⁴

No horizonte narrativo e na imaginação, o *mito* fáustico, pensado em suas subseqüentes transformações, inspirou inúmeros autores pelo tempo afora. Veremos

¹⁸² SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2004, p. 335.

¹⁸³ SUASSUNA, Ariano. **Cadernos de literatura brasileira**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2000, p. 31.

¹⁸⁴ PIRES FERREIRA, Jerusa. **Fausto no horizonte**. São Paulo: EDUC-HUCITEC, 1995, p. 26.

adiante que seria simples reducionismo definir o Doutor Fausto, o famoso médico e praticante das artes mágicas, apenas como “o homem que vendeu a alma ao diabo”.

2.2 Fausto e Goethe

Para seguir investigando o *mito* fáustico não é nossa intenção produzir um estudo mitológico, mas buscar, sim, sem deixar de lado o enfoque literário, algumas respostas que nos levem a compreender a figura do *mito* goetheano e sua importância para a obra de Ariano Suassuna.

Vimos que o diabo, enquanto personagem mítico, atravessa praticamente toda a história social e religiosa da humanidade no Ocidente; verificamos nos capítulos anteriores a existência de uma função poética assumida pelo *mito* inserido no discurso narrativo-literário, a qual sedimenta no imaginário cultural disponível uma condição que poderíamos chamar de *fáustica*, associada ao pacto com o diabo. É nesse sentido que a leitura do *Fausto* de Goethe complementa e define aspectos importantes. Contudo percebemos que, a esta altura, configura-se uma duplicidade no centro da narrativa fáustica: a união e o acordo do humano e do diabólico. Fausto e Mefistófeles funcionalizados como os dois lados de uma mesma moeda, adversários e aliados, ambos servindo e combatendo ao mesmo senhor na suposta condenação ou absolvição final. Observe-se, por exemplo, no *Fausto*, a cena final do *Prólogo no Céu* que se encerra com um Mefisto elogioso das virtudes do Altíssimo:

MEFISTÓFELES [*sozinho*]

Vejo, uma ou outra vez, o Velho com prazer,
Romper com Ele é que seria errôneo.
É de um grande Senhor, louvável proceder
Mostrar-se tão humano até para com o demônio.¹⁸⁵

Os primeiros textos populares e anônimos publicados nos “livros do diabo” acendem o fogo primordial necessário para que surja a duvidosa ambiguidade, de natureza moral com seu discurso verossímil no coração dos homens e

¹⁸⁵ GOETHE, Joahann Wolfgang von. **Fausto. Uma Tragédia - Primeira parte**. Trad. de Jenny Klabin Segall. Notas de Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 57.

posteriormente no âmago da literatura. Spiess será o grande deflagrador, no nível mais sistemático, do jogo dialético do tentado e do tentador, tão antigo quanto o mundo, mas praticado agora entre um homem e as forças do mal unidos pelo acordo, e sócios até que morte os separe:

Sobre o contratualismo, o exemplo mais desenvolvido desse comportamento está em uma história conhecida desde o séc. VII em grego, traduzida para o latim no séc. IX e reaproveitada por Jacopo Varazze: o clérigo Teófilo, através de um contrato escrito, entregou sua alma ao Diabo em troca de favores materiais, porém ao se arrepender pode, com a ajuda da Virgem, rescindir tal contrato e salvar-se. Outro contrato firmado por escrito com o demônio, acordo motivado pelo desejo carnal de um escravo pela filha de seu amo, foi rompido graças à intermediação de S. Basílio. O caráter literário assumido por esses dois casos de contratualismo não revela uma religiosidade elitista, mas apenas a origem grega deles e o progresso da cultura escrita na época em que Jacopo escrevia.¹⁸⁶

A partir do *Fausto* rompe-se a cadeia do tentado que recorre apenas às forças celestiais [como por ex. na salvação pelo *mito* mariânico] e inaugura-se o diálogo entre a esfera divina, a diabólica e humana. Instala-se, assim, uma oscilação narrativa que irá definir princípios morais ou amorais conforme os valores vigentes de cada época. Pois se o Fausto histórico enquanto homem de seu tempo, os séculos XV e XVI na Alemanha, viveu de fato transformando-se na lenda que correu o mundo, duas instâncias se sucederam nessa empresa: a da teologia, que funcionalizou sua história, e a da ficção, que o devorou insaciável. Com isso a literatura lucra, afinal a verossimilhança na história de um homem que vendeu a alma ao diabo passa por filtros de natureza ética, religiosa e acima de tudo artísticas, e românticas; o nosso herói alimenta a dúvida secular do homem em seu enfrentamento com o mistério da fé na dualidade que se renova para além do bem e o mal.

Mas se seguimos tratando desse diálogo, por qual via prosseguimos: a do Fausto histórico, um místico ou charlatão, ou a via do personagem mítico que, desconstruído narrativamente transcende o humano, ao mesmo tempo em que exige um posicionamento frente à realidade? Ao final, parece que somos estimulados a crer que, neste último caso, a ficção demanda mais respostas da realidade que esta de si, e que talvez caiba à duplicidade o papel de apaziguar as fronteiras de uma

¹⁸⁶ V. FRANCO JÚNIOR, Hilário apud VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea, vidas dos santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 19.

“verdade” como oposição à imaginação que assombra a literatura, cuja matéria, por fim, é feita de fronteiras e linhas que ora se encontram, ora se desencontram.

No século XVI, tanto os *luteranos* como os católicos acreditavam que qualquer homem pecador caía, inevitavelmente, nas mãos do diabo [sendo Lutero herdeiro de uma visão medieval do demônio ludibriado, que descreve em sua vida cotidiana através de cenas burlescas]. “Uma poderosa cultura diabólica protestante propagava-se largamente na Alemanha do final desse século”,¹⁸⁷ principalmente com a difusão dos *teufelsbücher*, os livros do diabo, como vimos anteriormente. Essas publicações foram em sua grande maioria, redigidas por pastores luteranos com a finalidade de pregar a moral protestante e alertar os fieis contra o perigo das superstições e da magia:

Elas faziam parte de um gênero mais amplo, ilustrado pelas obras de crítica social, muitas vezes didáticas ou satíricas e conhecidas com o nome de *Spiegel*, isto é, *Espelhos*, como o célebre *Till Eulenspiegel*, traduzido para o francês, de forma aproximada, como *Till l’Espègle*, ou como *A Nau dos loucos* de Sebastien Brant. Sua originalidade consistia em por em cena um diabo especial de cada vez.¹⁸⁸

Essa literatura pretendia atingir as instâncias tidas como ameaçadoras ou ameaçadas para a época, ou seja, a demonologia, os pecados e os hábitos sociais e a família, assim, “podia-se ler o *Fluchteuffel* dedicado às blasfêmias ou a evitar o demônio da inveja e o da dança, ou o *Ehteuffel* que inspirava os maridos adúlteros e fazia o demônio da moradia destruir a harmonia”.¹⁸⁹

Com efeito, até a Reforma o demônio era habitualmente enganado pelos humanos e com o aparecimento da lenda do Fausto, a questão assumirá novos contornos em que as coisas tomarão um rumo diferente; o contrato assinado com sangue é atribuído inicialmente às feiticeiras quando se iniciam as grandes perseguições às seitas satânicas. Portanto, a transcrição do pacto como “modelo” se inicia com a figura do Doutor Fausto, homem que ao que tudo indica, existiu, na cidade de Wurtemberg como médico e astrólogo, onde haveria morrido aproximadamente em 1540, inspirando os Folhetos que vieram a ser organizados e publicados por Spiess. Na opinião de Jerusa Pires Ferreira:

¹⁸⁷ MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 70.

¹⁸⁸ Id., p.150.

¹⁸⁹ Ibid., p.150.

Discute-se mesmo que tipo de autor seria Spiess, e há quem o diga, um escritor popularizante, mas não popular ele próprio. Eu levaria a questão para a chamada cultura das bordas, para as “periferias culturais”, em que se inserem estes escritores populares [...] –, há porém uma linha de argumentação que sustenta ser Spiess um autor culto e religioso, que estaria escrevendo para os públicos populares, a serviço da pregação da Reforma.¹⁹⁰

A verdade é que, devido aos fatores que cercam e que cercaram a história do Fausto histórico *a posteriori*, a veracidade de sua existência pouco importa, posto que sua legenda serviu para legitimar e concentrar em essência alguns personagens como Paracelso e Nostradamus, bem como as relações humanas com o sobrenatural e o saber. Mas uma inversão se produziu e o pacto fáustico passou de motivo do pecado à conseqüência como reação aos ideais humanistas da época:

o enorme interesse demonstrado por Fausto em relação aos conhecimentos, e à beleza, herdados dos Antigos, era sua marca específica. Conhecer tudo, fazer tudo, experimentar tudo passaria, a partir de então, a ser considerado como uma revolta contra Deus, tanto pelos luteranos quanto pelos humanistas cristãos, dos quais os jesuítas faziam parte. Este pecado contra o espírito parecia não merecer mais que a condenação eterna.¹⁹¹

Sobre o conhecimento na Idade Média registramos a curiosa informação de que a *camara oscura*, não era objeto de interesse apenas dos cientistas, mas também mágicos e artistas se interessaram pela técnica. A primeira edição da obra *Magiae naturalis*, de Giovanni Battista Della Porta [1538-1615] “que veio a lume entre 1553 e 1558, foi amplamente conhecida na Europa e serviu para difundir o mencionado instrumento óptico. O aparelho era frequentemente empregado por pseudomágicos para shows de todo tipo, especialmente para invocarem o demônio”.¹⁹²

O fracasso final do demônio, no folclore do século XVIII, retomou fôlego, acrescido da cultura erudita de Goethe, em que Fausto, agora arrependido pelo pacto com o diabo, viria a ser salvo por Margarida, jovem filha do povo, perdoada ao

¹⁹⁰ FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no horizonte**. São Paulo: Ed. Hucitec-Educ, 1995, p. 101.

¹⁹¹ MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 153.

¹⁹² EDER, Josef Maria, op.cit., p. 41. Este autor acrescenta que Porta esteve sob suspeita de feitiçaria em função de seus escritos sobre o unguento das bruxas [*Jamiarum unguentum*], tendo que se explicar diante da corte de Roma. Apud KOSSOY, Boris. **Hercule Florence. A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 114.

morrer, embora houvesse cometido o crime de infanticídio, afogando o filho de ambos em uma crise delirante.

A figura do demônio e suas representações seguiram na travessia das diversas transformações políticas, éticas e culturais ao longo dos últimos séculos, como já havíamos observado; ou seja, o demônio apresenta-se na história da cultura como um mito, constante *work in progress*, sempre a postos para atualizar, revalorar e redefinir o espelhamento moral de cada época.

Assim também ocorreu com os folhetos e as publicações, que através das figuras de Fausto e Mefistófeles permaneceram autenticando uma essência “pactária”. Mikhail Bakhtin refletiu sobre essas transformações que estiveram sempre alinhadas aos acontecimentos filosóficos, políticos e sociais vigentes, principalmente a partir do final da Idade Média:

Na época do Renascimento, o “mundo todo” começou a condensar-se em um todo real e compacto. A terra se arredondou solidamente e ocupou um lugar determinado no espaço real do universo, ela mesma passou a ganhar determinidade geográfica e inteligibilidade histórica [...]. O processo de arredondamento, de complementação e integralização do mundo real atingiu a sua condição primordial no século XVIII, precisamente na época de Goethe.¹⁹³

Consideradas essas transformações, o *Fausto* de Goethe, aqui especificamente o da primeira parte, desloca-se como obra atrelada a uma perspectiva mais universalizante sob as marcas pré-românticas do *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto] alemão, onde seu texto já não guarda o ânimo religioso dos *Faustos* anteriores. O diabo aí já não serve tanto para “reafirmar em profundidade a sociedade cristã e muito menos é o terrível instrumento de controle social e vigilância das consciências”.¹⁹⁴

Goethe também modificou o acento que por alguns séculos envolveu a figura do mago Doutor Fausto que assombrou a Alemanha no final do século XV, possibilitando a abertura pela salvação de sua alma transfigurada pela graça do “eterno feminino.” E “é salvo porque – eis precisamente o sentido que o termo

¹⁹³ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 247.

¹⁹⁴ MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 36.

fáustico veio a ter – sendo representante extremado do homem, é um ser cuja essência é anseio, aspiração, eterno impulso de ir além de si mesmo.”¹⁹⁵

O universo, em sua concepção calderoniana é para Fausto um grande teatro que funciona, tocado pelo concerto entre as forças de Deus e do Diabo, cujo paradoxo agostiniano seria chegar a Deus como finalidade, passando antes pela aceitação pactária com Mefisto. Fausto, com Goethe, encarnará a rebelião e a ânsia do homem do século XVIII diante da realidade da ação e também da promessa cristã da transcendência, embora o cristianismo para esse autor seja apenas um elemento narrativo em que a sua visão panteísta e humanista das forças humanas se sobrepõe.

Fausto personifica o que há de imortal, eterno e infinito no desejo, o devir-humano que se vê ao centro das forças divinas e diabólicas: “Todo o drama de Fausto desenvolve-se, portanto, dentro do problema deste mistério religioso que, embora revestido de feições cristãs, não tem nenhuma definição no sentido de qualquer religião positiva.”¹⁹⁶ Por fim, essa ausência de valor moral e cristão, definiu um diabo enganado mas não vencido. Na segunda parte do *Fausto*, o herói, alçado pela corte de anjos celestiais, eterniza a essência de tudo que haveria nele de imortal.

Na direção do *mito* e de uma natureza demoníaca, sob perspectiva crítica mais atual, cabe mencionar algumas opiniões do controverso filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser [1920-1991]: “nós os ocidentais somos produtos de uma tradição oficial que pinta o diabo com cores negativas, a saber, como opositor de Deus”¹⁹⁷. Para Flusser a expressão “história do diabo” tem, etimologicamente vista, raízes profundas:

O termo ‘história’ tem a ver com camadas que se sucedem uma à outra, e a língua alemã liga o termo ‘história’ [*Geschichte*], com o termo ‘camada’ [*Schicht*] [...]. O diabo é possivelmente imortal, mas certamente surgiu em dado momento. Ele nada na correnteza do tempo, quiçá a dirige, ele é histórico no sentido estrito do termo. É possível a afirmativa que o tempo começou com o diabo [...] e que ‘diabo’ e ‘história’ são os dois aspectos do mesmo processo.¹⁹⁸

¹⁹⁵ ROSENFELD, Anatole. **Teatro alemão. Parte I. Esboço histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1968, p. 51.

¹⁹⁶ Ibid., p.51

¹⁹⁷ FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2006, p.22.

¹⁹⁸ Id., p.21.

Por sua vez, partindo de uma abordagem histórica, Luiz Costa Lima entende que o problema configura-se a partir de uma “consolidação do *logos* contra o mito que terá um efeito sensível sobre a própria linguagem que se considera apropriada à exposição da palavra divina”.¹⁹⁹ Costa Lima prossegue, recorrendo ao pensador Hans Blumenberg:

Blumenberg observa o estatuto diferencial que separa Satã dos demais seres divinos. “Contra a instância teológica da confiabilidade e do compromisso com os homens”, “o demônio tem por natureza a falta de natureza [*hat seine Natur als Naturlosigkeit*], a autodisponibilidade onipotente da metamorfose e o vislumbre de atributos animais. [...] Por toda sua equipagem, é ele a figura contrária ao realismo substancial do dogma. Na figura de satã, o mito se converteu na subversão do mundo da fé dogmaticamente disciplinado” (Blumenberg, H.: 1979, 159). Assim o esforço de purificação conceitual do teológico implicou a hostilidade contra a linguagem móvel das metamorfoses míticas.²⁰⁰

Portanto uma espécie de “contranatureza” humana estaria na quebra ou no corte da visão *teológica* da própria natureza humana como princípio e finalidade da vida, instância transcendental após a morte, noção essa que se dissolveria no enfrentamento imanente ao “divino” e o “diabólico” através da história, justificando a máxima de que o diabo seria por isso “o príncipe deste mundo”:

O ‘Divino’ será, portanto, concebido [se concebido pode ser] como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para dissolver e salvar esse mundo, e transformá-lo em puro Ser, portanto em intemporalidade. E o diabo será concebido como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para mantê-lo, e evitar que seja dissolvido e salvo [...]. Já agora intuimos o fato de que o diabo é-nos muito mais próximo que o Senhor, e que seguir o diabo é muito mais cômodo e simples do que perseguir os obscuros caminhos divinos.²⁰¹

Segundo Flusser, a frase bíblica *ex nihilo* que abre o Gênesis: “No início criou o Senhor os céus e terra” [uma enunciação do *não tempo / ação / Sujeito / espaço*] incitou os homens a três tentativas:

1. Querer ver além do início;
2. Conquistar os céus com o espírito;
3. Libertar-se da terra.

¹⁹⁹ COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 528.

²⁰⁰ Id., cf. nota 1. BLUMENBERG, Hans. **Arbeit am Mythos**. Frankfurt/M., 1979. Apud COSTA LIMA, **Trilogia do Controle**, 2007, p. 528.

²⁰¹ FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 23.

Para este filósofo, o diabo não se satisfaz com as três ideias, afinal “um mundo infinito e um mundo eterno ultrapassam a nossa capacidade imaginativa” que, a seu ver, estariam liquidadas pelo esforço humano inspirado pelo diabo. Em direção à sabedoria suprema, Flusser analisa como partes do conhecimento humano – a luxúria, a ira, a gula, a inveja e a avareza, a soberba, a preguiça e a tristeza do coração – que ensinam que o *diabo* recorre aos chamados pecados capitais para seduzir e aniquilar nossas almas, revelando-se como “força motriz da maioria das nossas ações e dos nossos desejos”.²⁰²

Fausto na cena “Quarto de trabalho” vai do *logos* [*Verbum* na *Vulgata*] à palavra “Ação”: “Escrito está: ‘Era no início o Verbo!’[...] Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?”²⁰³ Segundo Marcus Vinicius Mazzari “vale lembrar aqui que Karl Marx, leitor assíduo do *Fausto*, ilustra a sua análise da troca de mercadorias, no segundo capítulo do *Capital*, com uma referência a este verso [...]”.²⁰⁴

Na tensão dialética do círculo mágico dos pecados, devidamente re-contextualizados, a inveja foi, por exemplo, considerada pelos marxistas como mola mestra da história e conseqüentemente da realidade; a luxúria, a própria realidade materializada. Flusser propõe então uma determinada ordenação dos pecados a partir de um cenário de atividades que a Igreja atribuiu ao *diabo*:

É evidente que a Igreja, em sua propaganda antidiabólica, recorre a nomenclaturas um tanto tendenciosas ao denominar esses pecados [...]. No fundo são, no entanto, inócuos esses termos arcaicos, e facilmente substituíveis por termos neutros e modernos. É o que proponho. Soberba é a consciência de si mesmo. Avareza é economia. Luxúria é instinto (ou afirmação da vida). Gula é melhora do standard da vida. Inveja é luta pela justiça social e liberdade política. Ira é recusar a aceitar as limitações impostas à vontade humana; portanto é dignidade. Tristeza ou preguiça é o estágio alcançado pela meditação calma da filosofia.²⁰⁵

Para além das transposições semânticas que cercam o pecado, seja com a carga sagrada elaborada pelas religiões ou diante do impasse de uma inocuidade neutra e moderna, o tema esteve vivamente presente na estreita ligação que desde sempre uniu a natureza humana aos vícios, à loucura e ao saber; freqüentemente

²⁰² Id., p. 25.

²⁰³ GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto. Uma Tragédia -Primeira parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. Notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 131.

²⁰⁴ Id., p. 131.

²⁰⁵ FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 25.

essa natureza esteve intimamente associada ao diabo e às instâncias demoníacas. O filósofo francês Michel Foucault [1926-1984] em sua *História da loucura* indaga, refletindo sobre a idade Média: “O que anuncia esse saber dos loucos?”:

Sem dúvida, uma vez que é o saber proibido, prediz ao mesmo tempo o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo-poder sobre a terra e a queda infernal. [...] Essa falsa felicidade é o triunfo diabólico do Anticristo, é o Fim, já bem próximo. [...] A vitória não cabe nem a Deus nem ao Diabo, mas à Loucura.²⁰⁶

Foucault dirá que a Idade Média a partir do século XIII também atribui um lugar para a loucura na hierarquia dos vícios: “Em Paris como em Amiens, ela participa das más tropas e dessas doze dualidades que dividem entre si a soberania da alma humana: Fé e Idolatria, Esperança e Desespero, Caridade e Avareza, Castidade e Luxúria, Prudência e Loucura, Paciência e Cólera etc.”²⁰⁷

Thomas Hobbes [1588-1679] também atribui à loucura, posteriormente no reino de *Leviatã*, a capacidade das paixões e dos espíritos bons ou maus de penetrarem nos corpos. Para Hobbes: “As paixões que mais provocam as diferenças de engenho são, principalmente, o maior ou menor desejo de poder, de riqueza de saber e de honra [...]. E ter por qualquer coisa paixões mais fortes e intensas é aquilo que os homens chamam LOUCURA.”²⁰⁸ Recordemos a santa “loucura” literária do Quixote que, em sua cruzada pelo mundo, revela o jogo das paixões humanas provocadas pelo excesso de leituras. Esse saber excessivo também demarca o transbordamento humano como tema recorrente e apaixonado, tanto para o personagem Quaderna, de Suassuna, como para o Fausto de Goethe. Podemos acrescentar ainda sobre o *Leviatã*²⁰⁹ de Hobbes:

Tanto nos tempos antigos como nos modernos tem havido duas opiniões comuns relativamente às causas da loucura. Uns atribuem às paixões, outro a demônios e espíritos, tanto bons como maus, que supunham capazes de penetrar num homem e possuí-lo, movendo os seus órgãos da maneira estranha e disparatada que é habitual nos loucos. Assim, os primeiros chamam loucos a esses homens, mas os segundos às vezes chamam-lhe *endemoninhados* [...].²¹⁰

²⁰⁶ FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 21; 22.

²⁰⁷ Id., p.22

²⁰⁸ HOBBS, Thomas. **Leviatã**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 66.

²⁰⁹ O Leviatã é um monstro marinho que aparece no **Livro de Jó**, na altura do versículo 41.

²¹⁰ Id., p.69.

Para concluir esta parte, recordamos que se o mito explica ao homem o próprio homem, o tempo vai explicando ao Fausto o próprio Fausto. A ordem mítica, que por sua vez é mantida pelo ritual, ocorre na repetição, no lugar da atualização, e a partir disso vai se transformando.

Flusser afirmou que a figura do diabo, que estaria em desuso, faz parte de uma tradição que quer esgotar-se no universo ocidental e que “as próprias religiões parecem não ter mais o diabo no corpo”²¹¹. Um “não se pense nele” que paira no ar dos novos tempos parece suspeito, considerando-se que, nos séculos XIII a XVI, quando o tema do diabo era discutido com paixão, foram tempos incômodos para que o diabo reinasse absoluto em seu vasto domínio. Para a narrativa fáustica, jogar com a história e com a espessura do tempo, longe de esgotar-se, alimenta o problema da duplicidade que levantamos no início para indagar agora: Será que o “senhor deste mundo” já não reina mais como dantes?

2.3 Dr. Fausto, o popular

Para Ariano Suassuna a descoberta do teatro quando criança viria a ser o *leitmotiv* que orientou e orienta a sua obra desde a infância até os dias hoje. Para Goethe, o contato com o teatro de marionetes na infância também foi decisivo para a elaboração de sua obra, em especial as encenações do *Fausto*.

A partir da leitura de *A Pedra do Reino*, alguns fatores relevantes trazem à luz tanto o diálogo das obras instrumentalizadas, como uma múltipla rede de informações e referências. Por esta razão, tanto para Suassuna como para Goethe, destaca-se a tensão existente entre as fontes populares e eruditas, cuja conformação narrativa funda-se, por exemplo, a partir da figuração teatral presente na construção do romance, na tradição originalmente de natureza platônica, onde “consideraremos cada um de nós representantes das criaturas vivas, como um fantoche de origem divina, fabricado pelos deuses, seja apenas como brinquedo, seja com qualquer intenção mais séria”²¹².

²¹¹ FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 22.

²¹² PLATÃO. **As leis** [Livro I, 644 de] apud CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura europeia e idade média latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

Ou seja, trata-se aqui de observar os procedimentos de incorporação romanesca da cena da vida assistida e transformada num *Theatrum Mundi* onde os homens são atores e Deus é o criador, importante modelo literário para Suassuna, bem como para a concepção metafísica do Fausto. Os autores em questão encontraram essas bases no teatro barroco espanhol do século XVII, de Calderón de La Barca [1635-1645], em *El Mágico Prodigioso* e em especial na obra *El Gran Teatro del mundo* [1649]. Calderón de La Barca foi o dramaturgo espanhol da Contra-Reforma e primeiro poeta que faz do *Theatrum Mundi*, dirigido por Deus, objeto de um drama sacro: “*Obrar bien, que Dios es Dios*”.²¹³ Louvando assim, os personagens do teatro alegórico calderoniano, representam cada um o seu papel nas silvas do auto sacramental barroco.

Na representação de *El Gran Teatro del mundo* o autor é o próprio Deus criando o cenário e os personagens, lugar de onde dialoga com os homens que ainda não existem, representados por personagens de caráter geral como o Rico, o Pobre, a Formosura, a Discrição etc.

O tema da vida como teatro é antiqüíssimo, aparece, sobretudo nos pitagóricos, estóicos e neoplatônicos e devido a seu caráter universal, teve muito sucesso entre os autores, e seu modo de representação pode ser comparado com a tradição medieval das *Danças da Morte*. A metáfora do “teatro do mundo”, chega à Idade Média e no século XII onde haveria sido renovada, segundo o medievalista alemão Ernst Robert Curtius [1886-1956], por um dos espíritos dominantes do tempo: João de Salisbury, que em sua obra principal, *Policratius* [Webb, I, 190], publicada em 1159, cita ele de Petrónio [§ 80]:

“A multidão representa num palco, dá-se a um o nome do pai,
Outro chama-se filho, e há quem atenda pelo nome de rico;
Logo depois, ao encerrar-se a página sobre esses papéis ridículos,
Volta o verdadeiro rosto, desaparece o dissimulado.”²¹⁴

Curtius, examinando a Europa do século XVI na Alemanha, observa Lutero, que “usa, com ‘audácia inaudita’, a expressão ‘comédia de Deus’ [Spiel Gottes] para o que acontece na justificação”²¹⁵, pois para Lutero toda a história profana é uma

²¹³ BARCA, Calderón de la. **El gran teatro del mundo**. Madrid: Cátedra, 2007, p.54.

²¹⁴ CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura europeia e idade média latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p.145.

²¹⁵ Id., p.146.

“comédia de fantoches de Deus”: Estaria aí o *theatrum mundi*, em que os homens são atores, a Fortuna é a ensaiadora e o céu é espectador.

No *Fausto*, Goethe utiliza a estrutura do *Grande Teatro do Mundo* para escrever o *Prólogo no Céu*, além da remissão ao *Livro de Jó*, que o próprio Calderón de La Barca também utilizou como recurso, transpondo para o auto o “lamento de Jó” na voz do personagem do Pobre:

”Perezca, Señor, el día
 en que a este mundo nací
 perezca la noche fría
 en que concebido fui
 para tanta pena mía.
 No la alumbre la luz pura
 del sol entre oscuras nieblas:
 todo sea sombra oscura
 nunca venciendo la dura
 opresión de las tenieblas”²¹⁶

Ora, o próprio *Livro de Jó* é importante referência para a leitura fáustica. O texto teria sido “composto no século V antes de nossa era por um autor que, na expressão do historiador Jean Bottero, especialista em religiões semíticas antigas, ‘não foi apenas um poeta extraordinário, mas também um pensador religioso de primeira grandeza.’”²¹⁷ Desde logo, no Prólogo [que inspirou o Prólogo no Céu do Fausto de Goethe] trava-se um diálogo entre Deus e Satã [nome que deve ser entendido no seu sentido hebraico de “oponente”, adversário] “Satã acode à presença divina em meio aos filhos de Deus [...] O ponto de vista do “Prólogo”, extraído da lenda popular que lhe serviu de fonte, é o da tentação consentida por Deus e levada ao cabo por um adversário, que age por delegação divina”.²¹⁸ Assim, pode-se conferir no trecho do *Livro de Jó*:

2 Então, o senhor disse a Satanás: Donde vens? Respondeu Satanás ao Senhor e disse: De rodear a terra e passear por ela.

3 Perguntou o Senhor a Satanás: Observaste o meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, temente a Deus e que se desvia do mal. Ele conserva a sua integridade, embora me incitasses contra ele, para o consumir sem causa.

²¹⁶BARCA, Calderón de la. **El gran teatro del mundo**. Madrid: Cátedra, 2007, p. 77.

²¹⁷CAMPOS, Haroldo de. **Bere'shit - A cena de origem**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 57.

²¹⁸Id., p. 67.

4 Então, Satanás respondeu ao Senhor: Pele por pele, e tudo quanto o homem tem dará pela sua vida.²¹⁹

Goethe, paródico, levará a cena ao *Fausto* em tom de aposta burlesca [*Que apostais? Perdereis o camarada; Se o permitirdes, tenho em mira / Levá-lo pela minha estrada!*]:

O Altíssimo

Do Fausto sabes?

Mefistófeles

O Doutor?

O Altíssimo

Meu servo, sim!²²⁰

Do pacto *fáustico* do primeiro folheto à breve análise sob uma perspectiva contemporânea, verifica-se o estreito vínculo que, ora une ora separa a tradição construída a partir da dualidade existente entre “divino” e “diabólico” como instâncias inerentes à consciência humana. As narrativas *fáusticas* e a representação das forças de dualidade, em que Deus se apresenta como sua oposição e antítese, movimentam a narrativa popular oral e a escrita há muitos séculos. Ariano Suassuna, sob essa temática, recorre principalmente ao chamado *ciclo do demônio logrado*, a do diabo vencido pela esperteza e pela astúcia humana:

Existe também um Diabo que os comentadores modernos costumam chamar de “grotesco” ou “ridículo”, usando expressões que podem levar a uma certa confusão. Longe de ser a terrível personagem sobre a qual triunfam os santos, o Diabo pode parecer fraco, desprovido de todo caráter ameaçador, ou pelo menos fácil de iludir, como no *fabliau* que conta de que forma São Pedro rouba-lhe almas vencendo em um jogo de dados. O teatro comumente põe em cena esses aspectos. O diabo do teatro é ridículo quando ignora sua própria fraqueza, é cômico quando se vê enredado por causa de sua tolice [...].²²¹

O sentido presente nas narrativas e casos sobre o *diabo bobo* e o *diabo astuto*, vistos em seus diferentes ângulos ético-axiológicos, tem grande importância social na medida em que, esse sentido coloca em jogo as “compensações humanas

²¹⁹ ALMEIDA, João Ferreira de. **A Bíblia sagrada**. São Paulo: Soc. Bíblica do Brasil, 1993.

²²⁰ GOETHE, Joahann Wolfgang von. **Fausto. Uma tragédia- Primeira parte**. Trad. Jenny Klabin. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 53.

²²¹ LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2006, p. 326.

para um cotidiano apagado [...]. Ridicularizá-lo, tirar-lhe o poder, fazê-lo cair em armadilhas, é também uma forma de poder. Na grande malha de narrativas que compõem o tecido *fáustico*, pode-se falar de um tropismo em direção ao tópico do demônio logrado²²², no dizer de Jerusa Pires Ferreira. Em uma de suas primeiras aparições no capítulo “Prólogo no Céu”, do *Fausto* de Goethe, Mefistófeles dirige-se ao “Altíssimo” zombando de si próprio, numa referência à figura do “pobre” diabo astuto, mas sempre cômico: “Perdão, não sei fazer fraseado estético,/ Embora de mim zombe a roda toda aqui;/ Far-te-ia rir, decerto, o meu patético,/ Se o rir fosse hábito ainda para ti.”²²³

Quaderna, n’A *Pedra do Reino*, movimenta-se pela dualidade interior evocada pela instância *deus-e-o-diabo*, sugerida pelas brincadeiras do pastoril, presentes na infância do personagem através da aposta entre os cordões azul e vermelho, que simbolizavam, em suas recordações da “tia Filipa” o duelo das forças divinas contra as forças demoníacas inspiradas pelas cores. No Folheto XXXIX, “O Cordão azul e o Cordão Encarnado”, o personagem, já homem feito, conta o sonho da companheira Maria Safira, a “mulher possessa e insondável”²²⁴:

Naquela Quarta-feira de Trevas, 13 de abril, eu acordara com uma sensação amarga na natureza. Maria Safira, com seus verdes olhos abissais, notara que eu tinha dormido mal. Comunicara-me, ainda na cama e com uma expressão indecifrável, que sonhara comigo. No sonho dela, eu aparecia vestido de Diabo, um diabo apalhadado e chifruado de Circo, sarnento e feio, uma coisa ao mesmo tempo horrorosa e desmoralizadora.²²⁵

Quaderna responde ao sonho de Maria Safira evocando, segundo ele, uns versos do genial poeta Martins Fontes que “Samuel tinha usado uma vez para me ridicularizar mas que eu transformara em honra minha, nos seguintes termos:”

*“Bem vedes, não sou eu
o Pierrô bufo e belo
filho de Cassandrino
ou de Polichinelo!
Não! Eu sou o Mateus*

²²² PIRES FERREIRA, Jerusa. **Fausto no horizonte**. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 24.

²²³ GOETHE, Joahann Wolfgang Von. **Fausto. Uma tragédia. Primeira parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 51.

²²⁴ SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 302.

²²⁵ Id., p. 252.

*de vermelho e de preto.
Sou o Diabo-Encourado,
o Sangue-do-Esqueleto
que procura espargir
pelo Mundo tristonho
no sangue e ao pó da Morte
o galope do sonho,
na Onça-do-Imprevisto
o guizo do Burlesco,
no Mocho do fantástico
o Tigre romanesco!*²²⁶

Com os versos, Quaderna se autodefine como um diabo chifrudo de Circo, comparando-se ao Mateus, personagem do Bumba-meu-boi, contrastado com a irônica elegância com que se refere aos personagens Pierrô, Cassandrino e Polichinelo, palhaços burlescos da Commedia dell'Arte italiana. A propósito, o diabo, na tradição medieval, podia ter uma esposa, “seu casamento era quase sempre infeliz, pois ela se revelava uma megera, na linha direta da vigorosa tradição do diabo enganado, ludibriado e derrotado. Não há dúvida de que os homens que propagavam tais rumores neles encontravam uma forma de consolo para seus próprios males conjugais”.²²⁷

No *Fausto* marlowiano a luta entre as instâncias de dualidade nas esferas do bem contra o mal também duelam através das figuras do Anjo Bom e do Anjo Mau:

Anjo Bom - Ó Fausto, põe de parte esse livro maldito
E não o leias mais, que te tenta a alma
E te acumula na frente o peso da ira divina
Lê antes a escritura: isso é blasfêmia

Anjo Mau - Prossegue, Fausto, na famosa arte
Que contém os tesouros da natureza.
Sê na terra o que Júpiter é no céu
Deus o Senhor dos elementos todos.²²⁸

Goethe, por sua vez, sutilmente insinua a farsa de um diabo teatralmente alegórico quando em meio às promessas pactárias do Fausto dirige-se a Mefistófeles com um desconcertante “Que queres tu dar, pobre demo?”²²⁹

²²⁶ Ibid., p. 252.

²²⁷ MUNCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo- séculos XII-XX**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 27.

²²⁸ MARLOWE, Christopher. **Doutor Fausto**. Portugal: Publicações Europa-América, 2003, p.37.

²²⁹ GOETHE, Joahann Wolfgang Von. **Fausto. Uma tragédia. Primeira parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004, p.167.

Recordamos ainda a fala do Altíssimo ao mesmo queixoso Mefistófeles numa cena inicial: “Nada mais que dizer-me tens? Só por queixar-te, sempre vens?”²³⁰

Sobre o capítulo “A Cozinha da Bruxa”, modelo da carnavalização, observa Haroldo de Campos que, contrastando com a bruxa caricata e grosseira, que com seus ajudantes bichos parece haver saído diretamente da iconografia medieval popular, contracena um Mefistófeles “tomando ares cavalheirescos de diabo dos ‘novos tempos’, demônio ‘ilustrado’, que olha a repugnante megera de cima [...] Afidalga-se, prefere ser tratado por ‘Senhor Barão’, ao invés de Satã”²³¹, sinal dos novos tempos onde não haveria mais lugar para os antiquados chifres, rabo e pé-de-cabra instituídos pela imaginação popular ao fantasma nórdico, conforme o próprio Mefisto ao não ser imediatamente reconhecido pela Bruxa:

A BRUXA:

Perdoai-me, ó mestre, a rude saudação!
Nenhum pé de cavalo vejo.
E os vossos corvos, onde estão?

MEFISTÓFELES:

[...] A cultura, outrossim, que lambe o mundo, à roda,
Tem-se estendido sobre o diabo;
O nórdico avejão já não está na moda;
Onde vês garra, chifres, rabo?²³²

Por tudo que abordamos sobre o universo *fáustico*, transcreveremos uma síntese de Suassuna, quando define as “ilumiaras”²³³ ou “anfiteatros ou conjunto-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Cariry no sertão do Nordeste brasileiro,[...]”:

A Divina Comédia também é uma *Ilumiara*, o mesmo acontecendo com o *Dom Quixote*. Entretanto, a obra literária que com mais propriedade pode assim ser chamada é o *Fausto*, onde achamos vestígios e destroços de

²³⁰Id., p.51.

²³¹ CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.90.

²³² GOETHE, Joahann Wolfgang Von. **Fausto. Uma tragédia. Primeira parte**; Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 255-257. Cf. a fala de Mefistófeles na tradução de Haroldo de Campos: “Já que a cultura a todo mundo tinge / Ao velho diabo ela também atinge” [Trad. CAMPOS, Haroldo, op. cit., p.90.]

²³³ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 253.

quase tudo: desde o *Livro de Jó* até uma peça medieval de bonecos que Goethe, em sua juventude, viu numa Feira e que foi se juntar ao chamado *Livro Popular*, publicado em 1587 pelo editor Spiess, de Frankfurt; desde *O Grande Teatro do Mundo* e o *Mágico Prodigioso*, peças de Calderón de La Barca, até o *Doctor Faustus*, escrito por Christopher Marlowe no século XVI. Na tradição hispânica e luso-brasileira *O Grande e Verdadeiro Livro de São Cipriano* desempenha, em relação a *O Mágico Prodigioso*, o mesmo papel que o *Livro Popular* para o *Fausto*;²³⁴

A propósito, na “comédia de santos” *O Mágico Prodigioso*²³⁵ [1637] de Calderón de La Barca, tomada da lenda de S. Cipriano, encontramos também os personagens Cipriano, Justina, Leste e o diabo. Na versão calderoniana, Cipriano, lendo a *História natural* de Plínio, descobre a existência do deus único e, como na lenda, ama Justina que recusa todos os pretendentes. Leste, apaixonado por ela, vende sua alma ao diabo e Cipriano convertido em mago depois de um ano de estudos também com o diabo, conjura a Justina. Ao final quando Cipriano a tem nos braços, Justina é um esqueleto que se esvai e os dois morrem mártires. A ambivalência na ideia calderoniana do “mágico prodigioso” aparenta primeiramente que o mágico seria o diabo, mas ao fim, vencerá o deus único de Plínio.

No capítulo que se segue, examinaremos a herança *fáustica*, nos “vestígios e destroços” presentes no Quixote, obra importante e essencial para uma leitura de *A Pedra do Reino*.

²³⁴ Id., p. 254.

²³⁵ BARCA, Pedro Calderón de la. *El mágico prodigioso*. Madrid: Cátedra, 2006.

CAPÍTULO 3 UMA QUESTÃO DE ESTILO

3.1 O Reino aventureiro de Ariano Suassuna

Segundo Ariano Suassuna, o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* resulta de um esforço para recuperar a figura do pai assassinado. As crises políticas e familiares vividas pelo autor marcaram profundamente a vida do menino Ariano, que começou a escrever o que viria a ser *A Pedra do Reino* nos anos 50, pensando de início em uma biografia do pai.

Para Suassuna, “a carga excessiva de sofrimento” levou-o a buscar outro gênero, a poesia, por volta de 1954, mas tal escolha também se revelou difícil e insatisfatória. Assim, em 1958 começou a tomar notas para um romance longo, que viria ser *A Pedra do Reino*, concluído em 1970 e imaginado de início como primeiro volume da trilogia *A maravilhosa desventura de Quaderna, o decifrador*. O texto foi lançado juntamente com o lançamento do Movimento Armorial, criado por Suassuna no mesmo ano em Recife. O movimento veio a ser, como já mencionamos, sua afirmação e comprometimento com a arte popular sintetizados na música, teatro, dança e literatura. Dirá o autor:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste [literatura de cordel], com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro.²³⁶

Canto, folheto, romance, danças populares ou espetáculo de marionetes, o conjunto complexo constituído pelas manifestações tradicionais, tanto orais como escritas impõe-se sobre a obra de Suassuna como objeto artístico. O autor, por sua vez, recusa o termo “regionalista” para classificá-la; a *Pedra*, segundo ele, “não é um romance rural”. Para o autor o termo regionalista teria sido excessivamente marcado

²³⁶ SUASSUNA, Ariano. **Cadernos de literatura brasileira**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2000, p.147.

“pelo Movimento Regionalista de 1926 [...] e o romance regionalista aparece-lhe como uma espécie de neonaturalismo que privilegia a interpretação sociológica”.²³⁷

Ao definir seu livro como *Romance*, Suassuna explicita o sentido da composição poética narrativa do romanceiro popular, próprio para ser cantado:

Quaderna define de início, os termos do ensino do seu mestre em poesia: “Começou ensinando-nos que havia dois tipos de romance: o ‘versado e rimado’, ou em poesia; e o ‘desversado e desrimado’, ou em prosa” [...] Os dois tipos de romance, citados pelo mestre, correspondem, portanto, ao romance tradicional e ao romance em prosa, de aventuras ou cavalaria.²³⁸

A Pedra do Reino almeja para si um caráter universal, ao atualizar matrizes presentes na cultura popular brasileira, fundadas pela tradição oral trazida de Portugal e da Espanha, elevando essa mesma tradição à condição de arte, pura e simplesmente. Em Suassuna, o teatro converte-se em fonte particularmente apropriada para, em sua literatura, engendrar o espaço ficcional entre o sertão e o universo urbano, entre oralidade e texto. Sobre a tradição popular e a poesia, ele enfatiza a beleza do romanceiro popular do Nordeste, que apresenta, segundo ele, característica “surrealista e de caráter simbolista e obscuro”,²³⁹ um caráter universal de beleza.

A obscuridade de que fala Suassuna em sua obra tem, segundo ele, a intenção de levar ao sublime e aproximar a estranheza do maravilhoso. “É, porém, ao ‘espírito do romanceiro’ que o autor se refere com mais freqüência, espírito mágico que se distingue do realismo mágico e do surrealismo”²⁴⁰, segundo entende Idelette Fonseca. Para a pesquisadora, “tal distinção, fundada numa anterioridade das obras de Suassuna, permite eliminar qualquer idéia de influência [do realismo mágico e do surrealismo], mas não estabelece critérios de avaliação”²⁴¹. E Idelette conclui:

²³⁷ Cf. FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular-Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 36.

²³⁸ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular-Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.112.

²³⁹ SUASSUNA, Ariano. **Cadernos de literatura brasileira**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2000, p.33.

²⁴⁰ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular-Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.35.

²⁴¹ Id., p. 35.

Suassuna recusa qualquer semelhança do espírito mágico do romancelheiro com o surrealismo europeu: este era um movimento de intelectuais que tentavam libertar-se, pelo automatismo ou pelo sonho, das obrigações lógicas, estéticas ou morais da criação artística. Em compensação, reconhece a unidade cultural da América Latina e até um parentesco com a arte oriental: o espírito dos folhetos evoca, por momentos, o real maravilhoso de Alejo Carpentier e do romance hispanoamericano.²⁴²

Das tradições populares e orais da literatura e da gesta medieval, *A Pedra do Reino* empresta a religiosidade, o dualismo e o picaresco, o sagrado e o profano da visão do mundo cristão e do mundo da cavalaria. Segundo o crítico e ensaísta uruguaio Ángel Rama, há uma importante peculiaridade desenvolvida no interior da literatura latino-americana que não se construiria apenas como obra das elites literárias, mas como um afã de vastas sociedades com suas linguagens simbólicas:

Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana.²⁴³

Esses elementos, no Nordeste brasileiro tiveram como característica preponderante o “prolongamento” de uma memória vivificada através da força da oralidade e, no caso de Suassuna, como já vimos anteriormente, percebe-se a opção por uma literatura recriada através da arte popular brasileira:

Como já disse a respeito da Cultura medieval, a preferência por uma ou outra atitude é uma questão pessoal. Por mim, assim como prefiro os *romances* populares ibéricos às cantigas de amigo ou de amor do Cancioneiro, tenho preferência, aqui, pelos escritores e artistas que procuram ligar seu trabalho criador à raiz popular. Mas, de fato, as duas correntes se interpenetram e se influenciam desde o século XV [...]. Gregório de Mattos, poeta brasileiro seiscentista, herdeiro direto do Século de Ouro ibérico, é um espírito tipicamente barroco: como tal, absorve em

²⁴² Ibid., p. 35.

²⁴³ RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, 2007, p. 24.

sua obra elementos os mais contraditórios – cortesãos e populares, religiosos e obscenos, místicos e desesperados e assim por diante.²⁴⁴

Por essa razão, muitos elementos populares e profundamente arraigados à vasta tradição secular, permanecem até hoje vivos e atuantes, como por exemplo, o hábito das festas e cerimônias da rua como palco aberto, na tradição do grande teatro do mundo. Para Rama, no nordeste do Brasil “quem se aproxima do povo está entre mestres e se torna aprendiz, por mais bacharel em artes ou doutor em medicina que seja”²⁴⁵:

[...] Las ciudades-puertos quedan simbolizadas por la incorporación del Papá Noel con su vestimenta invernal y su trineo para recorrer zonas nevadas, en tanto la cultura pernambucana y en general nordestina no es superada por ninguna “en riqueza de tradiciones ilustres y en nitidez de carácter” y “tiene el derecho de considerarse una región que ya contribuyó grandemente a dar a la cultura o a la civilización, autenticidad y originalidad” con lo cual además refuta el discurso extranjero despreciativo de los trópicos y el anti-lusitano de los modernizadores que ven “en todo que la herencia portuguesa es un mal a ser despreciado”.²⁴⁶

Suassuna fala da herança dos *romances* populares ibéricos, das cantigas de amigo ou de amor do Cancioneiro, do gosto por escritores e artistas que procuram ligar seu trabalho criador à raiz popular. Essa ligação, incluídos textos impressos e textos escritos na memória e no sangue, levanta outra vez o tema da recriação, da renovação que a literatura empreende.

Por sua vez, o crítico francês Antoine Compagnon questiona: quais são os livros que, ao escrever, eu desejaria reescrever? E lembra, em Barthes, a ideia dos livros “escriptíveis”: “Que textos eu aceitaria escrever [reescrever], desejar, levar adiante como uma força nesse mundo que é o meu? O que a avaliação encontra é este valor: o que pode ser hoje escrito [reescrito] – o *inscriptível*.”²⁴⁷ E o *escriptível*, muito mais que uma atitude amorosa para com o texto, seria esta postura que deborda a enunciação possível e singular do sujeito, no movimento em que o texto

²⁴⁴ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 157.

²⁴⁵ RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, 2007, p. 28.

²⁴⁶ Id., p. 29.

²⁴⁷ COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p.43.

nunca se repete, fluxo em um rio de muitas margens, evocando aqui, por exemplo, a escrita caleidoscópica de Jorge Luis Borges:

A obra de Borges representa, sem dúvida, a exploração mais aguda do campo da reescrita, sua extenuação. Pois se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação. É com esses mecanismos que Borges organiza a violação. “*Pierre Menard, autor do Quixote*” [...] ²⁴⁸

Percebe-se que Borges e Suassuna utilizam recortes distintos, como bem observou Idelette Fonseca, tendo em vista que no primeiro, Pierre Menard reescreve outro *Quixote* que é palavra por palavra idêntico ao original de Cervantes, enquanto com Suassuna, Quaderna recorre a versos do Romanceiro popular, dos cantadores, do cordel e a fatos históricos para compor a grande obra, sua Epopeia.

O que aproximaria ambos, Borges e Suassuna, é notadamente a utilização da citação como ação do indivíduo [ou indiviso] que rompe com a fixidez da condição subalterna de herdeiro das culturas com as quais estariam atados aos nós do colonizador. Borges viola a obra maior, que é o *Quixote*, para a Espanha, que aí é a mesma se não fosse outra paradoxalmente inversa, atravessada pelos mecanismos sutis de regulação, pelas variáveis segundo cada época.

Ariano Suassuna reorganiza a fala do universo mítico do Romanceiro nordestino, bebendo na fonte dos poetas populares, que por sua vez receberam-no de além-mar, dos negros, judeus, vermelhos e mouriscos. O resultado poderia ser apenas o da simples reescritura, não fosse outra a recepção, não fosse outro o caráter espacial, não fosse a própria criação literária um processo em constante e vivo movimento:

Quaderna pretende se tornar Rei escrevendo uma Obra completa, genial e clássica. Ora, a única obra verdadeiramente completa que ele conhecia era a *Antologia Nacional* de Carlos de Laet: tendo textos de todo mundo, tinha todos os estilos. Logo, ele teria que fazer de sua Obra uma outra *Antologia Nacional*. ²⁴⁹

²⁴⁸ Id., p.42.

²⁴⁹ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Organização : Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 234.

No livro *Cavalaria em Cordel*, sobre o *Cavaleiresco Épico* e seu ciclo de transmissão, a visão de Jerusa Pires Ferreira é a de que quando nos aproximamos da Literatura de Cordel não podemos deixar de pensar na referência à literatura popular:

Está-se consciente da precariedade de distinções já tão colocadas entre literatura popular e culta, como é o caso de outras formas de expressão artística, vendo-se sempre aberta a possibilidade de uma se transformar em outra, sucessivamente. Tem-se, além disto, a percepção de estar diante de texto-letra que se oferece como resultado de um complexo percurso sócio-cultural, equilibrando-se entre os andamentos de vai e vem do culto ao popular e vice-versa, em alternâncias.²⁵⁰

E essa alternância que movimentava a literatura em sua estrutura interior, estaria dotada de uma continuidade criadora, de um desejo de futuro e de uma vida real, que se forma em consonância com a sociedade na qual as dinâmicas culturais coexistem. Interessa-nos, na proposição de um romance sobre o Sertão brasileiro e de sua história nos séculos XIX e XX a questão de como Suassuna reescreve o mito moderno ocidental, considerando o que foi visto sobre a recepção do *Fausto*.

3.2 Transculturização: um caso de amor

Seguindo o deslocamento discursivo dos autores em questão, observamos que algumas obras, dialogicamente apresentadas sob um caráter paródico e transcultural, carregam em seu interior a articulação e a desarticulação como característica, de onde surgiram novas confrontações contextuais. Como vimos até agora, História e Literatura sempre dialogaram, seja dentro do espaço de trocas em que se configuram culturalmente, seja através das frestas abertas entre os limites desse espaço. Examinaremos algumas questões referentes a essas imbricações.

Segundo o estudioso e crítico Oscar Caeiro, em ensaio de abertura da versão traduzida e publicada na Argentina da *Historia del doctor Juan Fausto*, de

²⁵⁰ FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel, o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1993, p. 11.

Johann Spiess, “não faltam [na obra] as demonstrações que enredam ou humilham os nobres”²⁵¹:

Aunque es inevitable pensar en las profundas raíces luteranas y alemanas de *Fausto*, y mostrar por lo tanto su extrañeza respecto al ámbito cultural comprendido por la lengua castellana, corresponde también, señalar algunas aproximaciones. Empezando por el hecho de que Cervantes llamó también “historia” a su relato y lo atribuyó a un autor ficticio, con propósito, al parecer, de *verosimilitud*, de garantía de *objetividad*.²⁵²

Peter Boerner assinalou a possibilidade de comparar passagens deste primeiro *Fausto* com a novela picaresca, chamando a atenção para o fato de que “a diferença com o Lázaro de Tormes, por exemplo, é que quando Fausto engana não recorre apenas à astúcia, mas sempre, principalmente, ao poder mágico ou demoníaco de que dispõe”²⁵³. Oscar Caeiro evidencia mais detalhadamente essas aproximações significativas entre o *Fausto* de Johann Spiess e o *Quixote* de Miguel de Cervantes. Existem muitas passagens, ainda segundo Caeiro, como o capítulo II da segunda parte do *Quixote*, em que o fidalgo comenta dever ser “algum sábio encantador o autor de nossa história”²⁵⁴. E seguem-se inúmeras pistas para uma investigação mais aprofundada entre os textos em que:

o leitor do *Quixote* sabe que as artes dos encantadores, os conjuros nos bosques, as aparições de diabos e personagens demoníacos, os voos mágicos, são simples recursos dos livros de cavalarias que enlouqueceram *D. Quixote* e que distintas foram as fontes do *Doutor Fausto*. Mas em uma e outra obra está a linguagem da mesma época, aspecto comum a partir do qual é possível compreender melhor as diferenças estabelecidas pelas particularidades culturais e religiosas.”²⁵⁵

Deste modo, é interessante observar possíveis aproximações entre o *Quixote* e o *Fausto*, que segundo Caeiro, encontram-se particularmente no capítulo 2 da Primeira Parte e nos capítulos 7, 34, 35, e 40 da Segunda Parte da *História do*

²⁵¹ CAEIRO, Oscar. **Historia del doctor Juan Fausto, el muy famoso encantador y nigromante**, Alción Editora, Argentina, 1997, p. 12.

²⁵² CORTAZAR, Celina Sabor de. **Para una relectura de los clásicos españoles**. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1987, p. 27 apud CAEIRO, 1997, p. 17.

²⁵³ Cf. PETER Boerner. **Historia von D. Johann Fausten**. Nachdruck des Faust-Buches von 1587. Mit einem Nachwort von Peter Boerner. Wiesbaden: Sandig, 1978, p. XVII, apud CAEIRO, Oscar, op. cit., 1997, p. 13.

²⁵⁴ CAEIRO, Oscar. **Historia del doctor Juan Fausto, El muy famoso encantador y nigromante**. Alción Editora, Argentina, 1997, p. 18.

²⁵⁵ Id., p. 19.

Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha. Ao descrever uma cena do capítulo XXXIV com seu longo título “Que conta da notícia que se teve de como se havia de desencantar a sem-par Dulcinéia D’El Toboso, que é uma das mais famosas aventuras deste livro”, podemos verificar:²⁵⁶

- Eu sou o Diabo, ando em busca de D. Quixote de La Mancha; as gentes que por aqui vêm são seis tropas de encantadores que sobre um carro triunfante trazem a sem-par Dulcinéia d’El Toboso. Encantada vem com o galhardo francês Montesinos, para dar ordem à D. Quixote de como há de ser desencantada a tal senhora.
- Se vós fôsseis diabo, como dizeis e como vossa figura o mostra, já teríeis conhecido o tal cavaleiro D. Quixote de La Mancha, pois o tendes diante.
- Por Deus e minha consciência – respondeu o Diabo – que não reparava nisso, pois trago os pensamentos distraídos em tantas coisas, que da principal a que eu vinha me esquecia.
- Sem dúvida – disse Sancho – que esse demônio deve ser homem de bem e bom cristão, pois se o não fosse não teria jurado “por Deus e minha consciência”. Agora eu tenho pra mim que até no próprio inferno deve haver boa gente.²⁵⁷

Podemos conferir outra passagem em que o demônio pactário é mencionado no *Quixote*, o capítulo XXV da Segunda Parte, “Onde reponta a aventura do zurro e a engraçada do titereiro, mais as memoráveis adivinhações do macaco adivinho”:

- Olha, Sancho, muito considereei a estranha habilidade desse macaco e por minha conclusão tirei que, sem dúvida, esse Mestre Pedro seu amo decerto fez pacto tácito ou expresso com o demônio.
- Se o pátio é espesso e do demônio – disse Sancho –, sem dúvida deve ser um pátio muito sujo. Mas que proveito o tal Mestre Pedro tiraria de ter esses pátios?
- Não me entendes, Sancho. Quero dizer que ele deve de haver feito algum concerto como demônio para que infunda essa habilidade no macaco, a qual lhe dá de comer, e em chegando a ser rico lhe dará sua alma, que é o que esse universal inimigo cobiça. [...] E sendo isto assim, como o é, está claro que esse macaco fala com o estilo do diabo, e estou maravilhado como ainda não foi denunciado ao Santo Ofício, nem examinado e dele arrancado por virtude de quem adivinha.²⁵⁸

²⁵⁶ Em todas as entrevistas realizadas com Ariano Suassuna para esta pesquisa, algumas obras foram sugeridas por ele, sendo o **D. Quixote**, desde muitas décadas, ainda seu livro de cabeceira, o que sempre o acompanha em entrevistas e nas suas *Aulas-Espetáculo*.

²⁵⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O Engenhoso cavaleiro D. Quixote de la Mancha**.

Segundo Livro. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 424.

²⁵⁸ *Id.*, p. 324.

Pretendemos seguir essa pista interpretativa e documental, a partir de comentários sobre a presença do *Quixote* na América Latina e sua recepção produtiva por Suassuna nesse contexto. Para isto, concordamos com Alfredo Bosi [*1936] para quem recomeçar a partir das palavras talvez não seja coisa vã:

As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. As palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro *culturus* [...]. A possibilidade de *enraizar* no passado a experiência atual de um grupo, se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca [...]. A transposição para o Novo Mundo de padrões de comportamento e linguagem deu resultados díspares. À primeira vista, a cultura letrada parece repetir, sem alternativa, o modelo europeu: mas, posta em situação, em face do índio, ela é estimulada a inventar que o primeiro aculturador dê exemplo: Anchieta compõe em latim clássico o seu poema à Virgem Maria quando, refém dos Tamoios na praia de Iperoígue, sente necessidade de purificar-se.²⁵⁹

Entre os povos indígenas da América Latina, a palavra europeia, pronunciada e depois apagada, se perdia na imaterialidade da voz, e nunca se petrificava em signo escrito, nunca conseguia instituir em escritura o nome da divindade. Em seu clássico *Los libros del Conquistador* Irving Leonard conta que na primavera de 1605, quando as frotas realizavam sua viagem anual ao Novo Mundo, muitos exemplares do *D. Quixote de La Mancha* cruzaram o Atlântico. De fato, segundo seus diligentes cálculos, Leonard deduz que boa parte da primeira edição do livro realizou a travessia, e que, não poucos volumes tiveram a mesma sorte que os numerosos viajantes dessa época, ao afundar nas profundezas do mar. Não foi o caso de todos os exemplares pois segundo o crítico:

muitos sim, chegaram aos portos do império americano da Espanha e dois anos depois da publicação do livro de Cervantes, em 1607, as figuras do cavaleiro e seu escudeiro apareceram em um carnaval de *Pausa*, uma comunidade do que seria o Peru. Esta viagem dos livros é muito significativa, sobretudo porque sua saída era, a rigor, ilegal, posto que a devota Coroa espanhola havia proibido o envio de romances para as colônias e que por esse tempo os romances estavam sob vigilância.²⁶⁰

²⁵⁹ BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 11-31.

²⁶⁰ ECHEVERRÍA, Roberto González. **Amor y ley en Cervantes**. Madri: Editorial Gredos, 2008, p. 297.

Essa viagem inicial do Quixote ao que seria a Hispanoamérica “inicia o complexo legado que empreenderia na história literária americana este clássico da língua, que seria lido e reescrito de muitas maneiras, revelando de forma intensa os fundamentos desta literatura e seu papel revolucionário na história da narrativa.”²⁶¹

Sobre esse aspecto Ángel Rama afirma que é preciso aceitar que a existência da América como um mundo à parte, mesmo que vinculado à origem e influência europeia, foi parte do processo criador desta nova, e ao mesmo tempo tão antiga interpretação da realidade, cujo nome parece fazer menção a uma *desordem exótica*: o Barroco. Não falta nos *culteranos* e *conceptistas* uma abundante menção do americano, que também se anuncia em excesso no pré-barroco, na grandeza de Lope ou de Cervantes.

Já para Ariano Suassuna, a partir da Renascença é que se intensificam muitas confusões, equívocos e discriminações e é a partir de então que os europeus se habituaram a considerar sua cultura, isto é, “a cultura de origem greco-latina, como *a cultura*, a cultura padrão, fora da qual só existiam as exóticas. Entre uma e outra, fazendo o papel de elemento de ligação, mantinha-se a Igreja com os cantos religiosos populares rimados e com os monges, poetas, copistas guardiães e divulgadores da poesia e da novela:

O Barroco, com sua capacidade “dialética” de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita. Surgem, então, os romances em verso de Góngora ou as novelas picarescas como o *Lazarillo de Tormes*. E aparecem, mesmo, os casos em que numa obra de gênio, como o D. Quixote, aportam e se unem os elementos cortesãos e eruditos da tradição renascentista e greco-latina, os elementos da épica popular do Romancelero 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 Cervantes.²⁶²

Jacques Derrida, em *Da Gramatologia* [1967], como lembra Silviano Santiago,²⁶³ afirma que, para se compreender “a *identidade* daquele que *escreve*, é preciso que se compreenda antes o modo como, ao escrever, ele *espaceja* pela folha de papel em branco a linguagem oral, cuja cadeia é necessariamente temporal.

²⁶¹ Id., p.298.

²⁶² SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.153.

²⁶³ SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América latina**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2006, p. 87.

Ao espacejar as palavras, ele cria outro lugar de compreensão da sua subjetividade”, tempo e espaço do texto que fica como escrita. O escritor, qualquer que seja ele, escreve *em* uma língua e *em* uma lógica cujo discurso não pode, por definição, dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida que lhes são próprios. Silviano Santiago prossegue em sua reflexão, a partir do exemplo do primeiro texto acerca do Brasil sob o olhar europeu:

Em uma leitura crítica da carta de Pero Vaz de Caminha, podemos perceber a maneira como a organização *gramatológica* aí ganha significado através de um único sistema semântico instituído pelo verbo *plantar* [os missionários devem *plantar* na terra a semente, que é a palavra de Deus], seus sinônimos e derivados”.²⁶⁴

Para Santiago, a marca ideológica “*no texto e do texto – malha puramente escritural*, frisemos – é o que nos interessa na leitura como produção de significado, já que é ela que determina um padrão histórico-cultural que sempre terá relevância na produção tanto de qualquer discurso *sobre* o Brasil quanto de todo e qualquer texto *da* cultura brasileira.”²⁶⁵

No conto de Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote* [1944], observamos quão irreal será o destino a que o protagonista se propõe, segundo o próprio Borges. *Pierre Menard*, romancista, poeta simbolista e leitor incansável, devorador de livros “será a metáfora ideal para bem precisar o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”.²⁶⁶

Falar uma língua, afinal, saborear uma única língua com intensidade significa, nas palavras de Ángel Rama, “aceitar uma tradição, que por ser das letras vivas, também é literatura. Isso obriga a distinguir tradição de influência, parentes distantes que se amam com crueldade, mas que têm se confundido graças a seus enfrentamentos polêmicos”.²⁶⁷

²⁶⁴ Id., p. 87.

²⁶⁵ Ibid., p.92.

²⁶⁶ SANTIAGO, Silviano. **O Entre-lugar do discurso latino-americano. Uma Literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

²⁶⁷ RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 87. BORGES, Jorge Luís. *Pierre Menard, autor do Quixote*. In: **Obras Completas. vol. I**. Rio de Janeiro: Globo, 1998, p.490.

Voltando ao conto de Borges, as omissões da personagem Madame Bachelier, não incluindo o *Quixote* à obra póstuma quando classifica a obra de *Menard* após sua morte, seria, conforme o narrador borgeano, “imperdoável”²⁶⁸ já que ao enumerar os escritos de *Menard* deixa de incluir o mais ambicioso de seus projetos, a reescritura do *Quixote*. Madame Bachelier, segundo o narrador do conto, não consegue ver a obra invisível de *Menard*: “A obra visível que deixou este romancista é de fácil e breve enumeração”; a outra, porém, “a subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar” havia sido suprimida do catálogo.²⁶⁹ Os poucos capítulos que *Menard* escreve são invisíveis porque o original e a cópia são idênticos, não há diferença entre vocábulo, sintaxe ou estrutura entre os dois *Quixotes*, o de Cervantes e o de *Menard*.

Para o crítico e escritor Silviano Santiago, “a originalidade da obra *visível* de *Pierre Menard* reside no pequeno suplemento de violência que instala na página branca sua presença e assinala a ruptura entre o modelo e sua cópia, e finalmente situa o poeta face à literatura, à obra que lhe serve de inspiração”.²⁷⁰ Ao conferir-se o misterioso dever de reconstituir literalmente sua obra espontânea – Cervantes para construí-la não rejeitou o acaso –, *Menard* como os escritores latinoamericanos “aceita o dever lúcido e consciente, revelador do trabalho subterrâneo e heróico, a *aceitação de cada bifurcação*, reorganizando pela assimilação da leitura *uma práxis da escritura*; recusa a total liberdade do artista, enquanto estabelece a identidade e a diferença na cultura nacionalista ocidental”.²⁷¹

A liberdade, em *Menard*, é controlada pelo modelo original, assim como a liberdade dos cidadãos dos países colonizados é vigiada de perto pelas forças da metrópole. Sua presença se instala na transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta: “O *Quixote* – disse-me *Menard* – foi antes de tudo um livro agradável; agora é uma ocasião de brindes patrióticos, de soberba gramatical, de obscenas edições de luxo. A glória é uma incompreensão e talvez a pior.”²⁷²

²⁶⁸ Id., p.490.

²⁶⁹ RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.292.

²⁷⁰ SANTIAGO, Silviano. **O Entre-Lugar do discurso latino-americano. Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

²⁷¹ Id., p.11-28.

²⁷² BORGES, Jorge Luís. *Pierre Menard, autor do Quixote. Obras completas. Vol. I*. Rio de Janeiro: Globo, 1998, p. 497.

Dirá o crítico e ensaísta Roberto Echevarría no seu interessante texto *O romance depois de Cervantes: Borges e Carpentier*. “A maneira com que se reescreveu o *Quixote* na Hispanoamérica em contraposição com a Espanha é importante porque estas reescrituras surgem de tendências distintas na tradição da literatura de uma mesma língua; assim, suas diferenças são uma importante lição sobre o vínculo de uma obra literária com suas origens nacionais”.²⁷³ Na Espanha o *Quixote* passou por um processo de canonização que se iniciou no século XVIII, justo quando as colônias americanas da Espanha empreendiam o caminho ideológico e político que conduziria a sua independência. Segue Echevarría:

A canonização do livro de Cervantes na Espanha refletiu com o tempo, a identificação do *espanhol* com o protagonista do romance, e sua criação refletiu uma espécie de nascimento telúrico a partir do *volkgeist*, essa fonte em que os românticos situaram o nascimento da escrita tanto da lei como da literatura de um povo. Cervantes havia expressado a própria essência da Espanha. Tudo isso haveria contribuído ainda para reafirmar o livro como *fundador de uma nação*, um *clássico da língua* na Espanha, formulando a noção de identificação nacional, mito que ajudaria os espanhóis a suportar a derrota de seu país com a independência da colônia na guerra de Cuba.²⁷⁴

Borges ensinou os escritores hispanoamericanos a “assimilar as novidades do modernismo europeu e também que eles, hispanoamericanos, faziam parte desse grande movimento da tradição literária espanhola mesmo com a sensação de marginalidade geográfica e cultural”.²⁷⁵ Caberia perguntar a respeito da possibilidade de que uma tradição literária siga coerente dentro de uma mesma língua sem bases emocionais e ideológicas. Afinal, não seria esta uma condição básica do americano: a busca das origens que não são determinantes e que se situam precariamente na ruptura com o passado?

Sobre a presença dos livros, o crítico Roberto Schwarz observa que, no caso brasileiro posteriormente haveria conseqüências e “o romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura.”²⁷⁶ Ele prossegue:

²⁷³ Id., p.298.

²⁷⁴ ECHEVERRÍA, Roberto González. **Amor y ley en Cervantes**. Madrid: Gredos, 2008, p. 298.

²⁷⁵ Id., p. 299.

²⁷⁶ SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2008, p. 35.

[...] adotar o romance era acatar também a sua maneira de tratar as ideologias. Ora, vimos que entre nós elas estão deslocadas, sem prejuízo de guardarem o nome e o prestígio originais. Diferença que é involuntária, um efeito prático de nossa formação social. Caberia ao escritor, em busca da sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria – por próximo que esteja da lição dos mestres.²⁷⁷

Suassuna, acerca dos impasses que cercam a identidade cultural brasileira, e poderíamos dizer também latinoamericana, parte do conceito de mestiçagem cultural na descoberta do romanceiro. Se essa forma é “solução das contradições, fonte de criação e ponto de encontro aberto aos diversos componentes da cultura brasileira, é precisamente porque o Romanceiro situa-se numa encruzilhada de influências e componentes, devido à própria origem ibérica”.²⁷⁸ E prossegue o escritor:

Nós somos também um povo dilacerado. Ainda estamos marchando da contradição branca, negra e vermelha para o castanho do futuro: ainda somos, por um lado, um povo jovem, talvez o único que ainda tem, hoje, um Romanceiro vivo; e por outro lado, herdamos séculos de cultura mediterrânea, cultura que ainda não se reinventou aqui de modo total. [...] O Romanceiro nordestino, essa espécie de ponte de ligação entre a tradição mediterrânea e o Povo brasileiro de hoje, pode bem ser um caminho não só para a criação de uma legítima Literatura brasileira, como para criar uma unidade de contrastes e contradições, fazendo dos nossos dilaceramentos, como sucedeu com os espanhóis do Século de Ouro, um fator de enriquecimento literário e vital, e não um nó de impasse.²⁷⁹

Borges leu Cervantes pela primeira vez em inglês, *Pierre Menard* é francês e sua língua materna sequer seria o espanhol. Esse nó é extremamente relevante para a leitura que fez Borges do livro de Cervantes. Um começo não nacional da escritura é fundamental nas concepções de Borges sobre as origens da narrativa, numa clara oposição às leituras espanholas de Cervantes, no liame com a língua, a nação e a literatura. *Pierre Menard* é a obra literária invisível, porém, subterrânea, pós-romântica e anacrônica; desterritorializada historicamente e gramaticalmente provocativa. Assim, não aceita a “concepção tradicional da invenção artística, porque ela própria nega a liberdade total, proclama como lugar de trabalho as *formes*

²⁷⁷ Id., p. 36.

²⁷⁸ Cf. FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 34.

²⁷⁹ Id., p.34.

prisons. O invisível torna-se *silêncio* em *Pierre Menard*, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é o que é ausência no modelo.”²⁸⁰

Diante do problema da invenção, vimos anteriormente que, em Suassuna, escutamos as vozes que interrompem o silêncio das fronteiras em busca da obra verdadeiramente completa. Assim, segundo Idelette Fonseca, que se filia ao argumento de Ray-Güde Mertin, estudiosa alemã da obra de Suassuna:

o Romance da Pedra do Reino é concebido por Suassuna como uma acumulação de citações populares e letradas [Mertin, 1979]. [...] O narrador não visa a refazer uma obra-prima, como *Pierre Menard* reescrevendo o Quixote, mas criar uma súpula das obras-primas por acumulação de textos. Cria-se assim, a obra completa, à qual nada poderá ser acrescentado, obra cheia de significações, de palavras e frases, citadas ou inventadas, sendo que a fronteira de uma para outra destas categorias não é fixa e gera uma ambigüidade poética.²⁸¹

A comunicação literária não é, nesse caso, artimanha casual, mas um tatear inteligente, o processo de descobrimento de um espaço insólito para a ficção: o espaço do romance moderno dentro de sua perspectiva histórica e política.

3.3 O castelo literário no reino das dinâmicas culturais sertanejas

Em seu ensaio *A construção da literatura*²⁸² [1960] Ángel Rama reflete criticamente sobre as gerações criativas latino-americanas em seus processos artísticos, ideológicos e contemporâneos: “Se tivesse que afirmar com exatidão qual me parece ser a tarefa mais importante do momento atual, bem como de nossa responsabilidade cultural, diria que é a construção de uma literatura.”²⁸³ Como definir uma *literatura* e o que seria a sua *construção*? Para Rama, a “literatura” se manifesta como uma espécie de milagre: “Estou falando no âmbito literário e, para

²⁸⁰ SANTIAGO, Silviano. *O Entre-lugar do discurso latino-americano. Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.

²⁸¹ MERTIN, R.-G. *Ariano Suassuna: Romance da Pedra do Reino – Zur Verarbeitung Von Volks und Hochliteratur im Zitat*. Genebra, 1979, 54. Apud FONSECA, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular-Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.146.

²⁸² RAMA, Ángel. Publicado em *Marcha*, n. 1.041, p. 24-26, 30-dez, 1960; e incluído na tradução brasileira: **Literatura, cultura e sociedade na América Latina** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p.47.

²⁸³ RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. B.Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 48.

que não haja equívocos, é importante fundamentar o que se entende por ‘uma literatura’ e sua ‘construção’. O espírito sopra onde quer, e quando o faz na Nicarágua, desponta um Rubén Darío. Esse é o milagre da alta criação artística.”²⁸⁴

Seria, além disso, o processo que se reconhece a si mesmo entre a sociologia e a arte; o procedimento estético cujo desenvolvimento histórico define os contornos de uma ou outra sociedade, em que atua o sujeito do ofício e do fazer, – o escritor:

Não basta haver obras literárias, boas e bem sucedidas, para que exista *uma literatura*. Para conquistar tal denominação, as distintas obras literárias, bem como os movimentos estéticos, devem responder a uma estrutura interior harmônica, dotada de uma continuidade criadora, de um desejo de futuro e de uma vida real que responda a uma necessidade da sociedade na qual funcionam.²⁸⁵

Numa mirada sobre o panorama americano são perceptíveis as muitas modulações, idiossincrasias, dinâmicas de inter-relação inovadora *versus* anseio de homogeneidade, no paradoxo que é a literatura viva do futuro, determinante para a tradição viva do passado. Entrevemos na produção literária latinoamericana a construção de um caráter textual inovador e intertextual perante uma América Latina situada no entre-lugar histórico e mestiço. Cabe destacar, no entanto, como princípio metodológico, princípio defendido também pelo brasileiro Antonio Candido, interlocutor de Ángel Rama, na atenção e centramento sobre o texto literário como objeto e fundamento das reflexões. Nas palavras deste último:

a leitura literária é, basicamente, sempre uma leitura textual, mesmo naqueles casos em que o texto vem acompanhado de sistemas expressivos paralelos. A leitura da sociedade, por outro lado, não se apresenta como um texto, salvo na mediação, que já é filha de uma hermenêutica, da história ou da sociologia. Como o ponto de partida que assumimos é o da literatura, será a partir de suas condições textuais que devem ser fixadas as condições de adequação à sociedade.²⁸⁶

Esse rigor reflexivo [observado também de maneira programática por Ariano Suassuna] fundamenta e legitima a atividade e a dicção literária de escritores e

²⁸⁴ Id., p.49.

²⁸⁵ Ibid., p.49.

²⁸⁶ RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

críticos diante das comunidades argumentativas mais amplas das quais eles participam. Tornam-nos, além disso, e com eles, os leitores, sensíveis e atentos para dinâmicas sociais e culturais cuja melhor expressão se dá pelo resultado das práticas artísticas e literárias, pela atenção que se dedica aí à linguagem. Mesmo cientistas como o antropólogo Clifford Geertz, por exemplo, em uma interessante inversão metodológica, propôs nos anos 1980 a utilização de métodos de leitura textuais no exercício da descrição e interpretação antropológicas de dados culturais²⁸⁷.

De qualquer modo, a literatura culta se apropria da escrita, a literatura folclórica da língua comunitária, a fluência da fala, mas ambas interagem e passam assim a integrar, cá e lá, os discursos sociais partilhados por amplas camadas da população, em períodos históricos longos. Por essa razão, segundo Rama:

Há sensíveis diferenças entre o comportamento culto americano e o europeu. A consciência tática do *criollo* americano do tipo colonizado [e com maior evidência no que pertence a assentamentos indígenas] daquele que estava utilizando uma língua que não lhe era própria, que havia sido importada, e que, como os demais aspectos da vida americana, era regida através da metrópole, conduziu a um excessivo apego à norma culta portuguesa e espanhola.²⁸⁸

Ainda para este crítico, “o hipercultismo da língua literária hispanoamericana [...], é parte do que Lipschultz²⁸⁹ chamou de a “pigmentocracia colonial”. Um elemento desse considerável esforço para se assemelhar ao modelo externo, que como a tez branca, a limpeza do sangue e o catolicismo militante, servia segundo o crítico para:

alcançar status, distinguindo-se, por um lado, das “raças inferiores”, índias ou negras com seus diversos cruzamentos.[...]. Esse hipercultismo [...], deixou livre a língua popular e permitiu que sua poderosa criatividade fosse traduzida nas literaturas orais relacionadas a ela, pois enquanto o hipercultismo ficava submetido à norma instruída [...], a transmissão oral, por mais conservadora que fosse não se encontra presa a norma lingüística

²⁸⁷ GEERTZ, Clifford. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de Galos balinesa.

In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio: LTC, 1989. Cap. 9, pp. 278-321.

²⁸⁸ RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 156.

²⁸⁹ Conf. Nota 10, p.206. LIPSCHUTZ, Alexander. **El americanismo y el problema racial en las Américas**. Santiago de Chile: Nascimento, 1944, apud RAMA, 2008.

rígida, tendendo a reconhecer a existência de dialetos, adaptando-se a suas peculiaridades fonéticas, léxicas e morfológicas [...]”²⁹⁰

Historicamente, a complexidade cultista da literatura latinoamericana guarda vínculos estreitos ou enfrentamentos em sua funcionalidade, formada por superposições de natureza social no modelo de suas formas de transmissão.

A “visão dos vencidos”, recolhida por frades, funcionários ou redigidas por raros indígenas, mostra mais do que o poder de antecipação de uma catástrofe que traduz uma *visão trágica* do mundo, na história latino-americana e brasileira, em particular. O Barroco, “a desordem exótica”²⁹¹, sugere às populações locais na época, uma nova forma de convivência em lugar dos primeiros rigores dogmáticos dos missionários; admite a contemporização, ensina artifícios de duplicidade, em que tudo pode recomeçar. A presença dos negros tornará o panorama ainda mais complexo, pela indiferença que os missionários demonstrariam com as legiões escravizadas, vindas da África com sua linguagem, seus ritos, sua cultura.

Quando a mais barroca entre os poetas americanos, Sor Juana Inés de La Cruz, escreveu seu auto *El divino Narciso*, teceu no prefácio “uma loa explicativa em forma alegórica que reproduz a natureza homogeneizadora, unindo numa expressão os elementos que aproximavam as religiões indígenas e cristã, transitando em um hábil *sincretismo* em direção à integração”²⁹² dos elementos reduzidos ao uno sagrado:

Sale el Occidente, Indio galán, con corona, y la América, a su lado, de India bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el Tocatín. Siéntanse en dos sillas; y por una parte y otra bailan Indios e Indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta Danza; y mientras bailan, canta la Música.

MÚSICA

Nobles Mejicanos
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del sol se origina:
pues hoy es del año
el dichoso día
en que se consagra

²⁹⁰ RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p.157-157.

²⁹¹ Id., p.88.

²⁹² Ibid., p.82.

la mayor Reliquia,
 ¡venid adornados
 de vuestras divisas,
 y a la devoción
 se una la alegría:
 y en pompa festiva,
 celebrad al gran Dios de las Semillas!²⁹³

Portanto, diz muito sobre o projeto estético de Ariano Suassuna, a compreensão de Ángel Rama face ao Barroco latino-americano, entendido pelo crítico uruguaio como “o projeto cultural da época, o que a causalidade histórica oferece ao processo colonizador, o primeiro empenho para entender-se e expressar a particular situação da América”²⁹⁴. Nesse projeto nasceria a particularidade americana, e nela se manteria e transformaria a tradição da cultura ocidental:

A maior tristeza de um povo colonizado é sentir-se condenado a não superar os limites impostos pela colonização [...] seu maior desejo é alcançar a luz própria [...] e neste aspecto o Barroco desempenha um papel eficiente no processo de assimilação [...] se o americano intervém na invenção barroca, também a aproveita como elemento de hierarquização, como escapatória deste turvo sentimento de culpa decorrente do fato de se sentir colônia.²⁹⁵

No mundo contraditório da colônia, esplendor e miséria encontrariam o abrigo maior na forma fantástica do barroco e no jogo da convivência dos opostos em um único lugar – na contradição e riqueza criativa, no signo de revelações ao espelho, como na obra maior onde convive o arabesco em harmonia com a selva, de Sor Juana Inés de La Cruz – o lugar do barroco americano.

Ora, também Suassuna, com olhar retrospectivo e atento às questões contemporâneas, partilha com Rama essa sensibilidade que o pensador uruguaio vai buscar nas manifestações da cultura popular que, localizáveis na história e em sua origem, mantêm-se vivas até hoje, como signos, como modo de falar sobre a própria realidade de maneira autônoma e inovadora. Para Suassuna, no Brasil, especificamente no Nordeste o teatro tem uma situação paradoxal, religando os

²⁹³ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. **Obras completas. vol. III.** México: Fondo de Cultura Económica, 1995.p.3-4.

²⁹⁴ RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina.** B. Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p.83.

²⁹⁵ Id., p.84.

criadores à tradição do espetáculo popular e também à corrente do sangue tradicional mediterrâneo, do qual somos herdeiros:

É, portanto, um mundo de reis, cangaceiros, loucos, bispos, juizes de togas negras e vermelhas, dançarinas, palhaços, pícaros, valentões falsos e verdadeiros, de máscara de couro ou tatuadas no rosto, de guerreiros brancos, negros, vermelhos e mestiços, de reis magos e pastores, onde soam os toques surdos do tambor e a áspera música das violas e rabecas, onde se ouve a corneta do diabo e onde brilha a estrela do Cristo – O Cachorro de Deus. Será um mundo apalhaçado, violento e que parecerá mesmo, aos olhos dos refinados, elementar, pouco interior e pouco profundo.²⁹⁶

Para o autor, esse mundo “apalhaçado, violento, e, aos olhos dos refinados, elementar, pouco interior e pouco profundo” traduz o mito dos povos jovens e primitivos ainda, onde a compreensão do mundo está em estado de nascença, com toda pureza que há na violência: “É por isso que olho para ele dentro dele, com um grande amor e uma grande esperança.”²⁹⁷

Esta epifânica “violência, esta magia ‘apalhaçada’” presentes em *A Pedra do Reino*, no dizer de Idelette Fonseca “estão próximas da loucura barroca e de sua exuberância”: “quando Suassuna ‘sonha’ a arquitetura armorial – como tinha ‘sonhado’ a música e o teatro, bem antes de serem realizados, parece descrever um barroco flamejante revisto por Gaudi”²⁹⁸. Tal consideração de Fonseca fundamenta-se de modo particular no seguinte trecho do manifesto do Movimento Armorial, redigido por Suassuna:

Sonho com uma Arquitetura civil e religiosa brasileira, a qual, partindo do bom-senso meio mouro e chão da Arquitetura das casas, desse o salto maior para o Divino, com florestas de pedra, colunas de arenito retorcidas em forma de tronco vegetais, dividindo fachadas e espaços revestidos de azulejos e cerâmicas, com linhas curvas, cariátides de pedra, algo que se lançasse tortuosa e triunfantemente para o alto através do maciço, do pesado e do irregular, exatamente como faz a alma humana que compensa a rotina com a Poesia e a exatidão com a Loucura.²⁹⁹

²⁹⁶ SUASSUNA, **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008, p.73.

²⁹⁷ Id., p.74.

²⁹⁸ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular-Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.p.36.

²⁹⁹ SUASSUNA, Ariano. **Movimento Armorial**, 1974, p. 33, apud FONSECA DOS SANTOS. *Op.cit.*, p.36.

O Movimento Armorial, fundado em 1970 no Recife, é e foi, a tentativa de superar os limites a que se refere Rama, buscando uma originalidade através da criação artística e cultural de caráter coletivo. O movimento desempenhou na cultura brasileira “um papel original e, talvez único. Reunir poetas e gravadores, músicos e escritores, pintores e homens de teatro, ceramistas e bailarinos num projeto cultural num movimento; por menos codificado e formalista que seja, parece um desafio no Brasil, onde a originalidade da criação artística parece dogma.”³⁰⁰

O movimento nasce a partir de um concerto na Igreja de São Pedro em Recife e uma exposição de artes plásticas, manifestações organizadas pelo DEC, Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, em que Ariano Suassuna, seu diretor, anunciava no programa a criação do movimento. O “artista armorial era convidado a apoiar-se nas origens barrocas e populares do ‘sangue nacional brasileiro’”³⁰¹

Assim, na busca dos folhetos e romances da literatura popular do Nordeste, Suassuna, com o Movimento Armorial, procura entre outras coisas, solucionar os impasses para o problema da identidade cultural brasileira:

[...] O Romanceiro nordestino, essa espécie de ponte de ligação entre a tradição mediterrânea e o Povo brasileiro de hoje, pode ser um caminho não só para a criação de uma legítima Literatura Brasileira, como para criar uma unidade de contrastes e contradições, fazendo dos nossos dilaceramentos, como sucedeu com os espanhóis do Século de Ouro, um fator de enriquecimento literário e vital, e não um nó de impasse.³⁰²

No horizonte de interesses deste trabalho, podemos definir, a partir das características aqui apresentadas, um espaço de espelhamento importante para a nossa pesquisa: as inter-relações discursivas que se estabelecem sob o modo teatral incorporado à composição da narrativa romanesca [seja na expressão do que definiríamos como teatro *popular*, seja na concepção e realização do teatro burguês europeu do século XIX, em que nasce o *Fausto* de Goethe].

Sob “modo teatral” entendemos aqui a incorporação de temas e mitos da tradição em uma cena dramática desempenhada por personagens que assumem um gesto de representação, ao enunciar conteúdos da tradição sob uma dicção que

³⁰⁰ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular-Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.21.

³⁰¹ Id., p.34.

³⁰² SUASSUNA apud FONSECA DOS SANTOS, *Op.cit.* p.34.

atualiza esses conteúdos no contexto “cênico” oferecido pela narrativa. Para Suassuna, no que se refere ao Nordeste brasileiro existe e sempre existiu a tradição do espetáculo popular em seus múltiplos aspectos formais:

É o lastro formado pelo barroco ibérico que, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original, com uma grosseria artesanal e mestiça que já se encaminhava para a criação de um outro lastro: aquele que hoje é constituído por toda uma poesia, todo um teatro, toda uma escultura, uma pintura e uma música populares de primeira qualidade [...] que com um lastro tradicional anônimo, se reinventa e se reformula a cada instante, com características inteiramente nordestinas. No seu conjunto, podem esses espetáculos servir de lastro tradicional a um teatro brasileiro, peculiar e nacional e que, ao mesmo tempo, de modo só aparentemente paradoxal, seja religado à tradição do grande teatro mediterrâneo europeu, do qual somos também herdeiros, na qualidade de ibéricos. E isso é verdade, tanto do ponto-de-vista da dramaturgia quanto a respeito da encenação e do jogo dos atores.³⁰³

Esse *lastro anônimo que se reinventa e se reformula a cada instante* remete ao problema do *mito* e sua função matricial, ou seja, o funcionamento em si dos elementos constitutivos presentes em Suassuna e n’*A Pedra do Reino*, como texto narrativo que abriga a teatralidade do gesto dos personagens, de sua enunciação de falas calculadas, como se eles fossem atores, da ambientação cênica em que se apresentam aos leitores. Nesse sentido, que elementos determinam a atualização temporal e espacial para um diálogo de Suassuna, em sua “qualidade de ibérico”, com o *Fausto* de Goethe, a partir de uma recepção criativa dessa obra pelo escritor nordestino? A isso nos dedicaremos adiante.

³⁰³ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**. Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008, p. 66.

TERCEIRA PARTE

ESTILO RÉGIO

“Esses metais populares, apesar de baratos, são mais valiosos do que os ‘verdadeiros’ usados pelos ricos, porque contêm uma quantidade maior de sonho humano.”

Ariano Suassuna

CAPÍTULO 4

OS CASTELOS E A TRAVESSIA

4.1 O Castelo Literário e o Castelo de Pedra

Ariano Suassuna define a *Pedra do Reino* como “um romance que pertence a um circuito antimoderno e de poucos leitores”³⁰⁴ e por isso, quase extemporâneo em sua estrutura. Suassuna, com a expressão “antimoderno” refere-se ao volumoso romance de 742 páginas, dividido em cinco livros e oitenta e cinco folhetos, publicado em 1971 pela José Olympio, que edita sua obra até os dias de hoje. O autor, conversando sobre seu novo projeto de literário, outro longo romance, expressa o gosto que sempre sentiu por livros “compridos”:

Em relação ao meu novo livro, não gosto de falar muito sobre o que estou fazendo, mas posso dizer o seguinte, é um romance longo, e ao mesmo tempo cheguei à conclusão que eu gosto muito de romances compridos... Esse romance, do qual eu falei, e que li na adolescência, tem 16 volumes, *Memórias de um Médico*, e eu já li mais de uma vez, e ultimamente reli os três últimos volumes. *Guerra e Paz*, um romance enorme, não são nem umas vinte vezes que já reli. Eu releio muito, gosto muito de reler. Pois bem, cheguei à conclusão de que o meu tempo psicológico não é mais o de hoje. As pessoas de hoje vivem num tempo, numa velocidade que aumentou, e nem todo mundo lê livro grande.³⁰⁵

Como observamos anteriormente, há n’A *Pedra do Reino*, segundo o autor, um esforço para recuperar a figura paterna, uma tentativa de purificar e iluminar a morte do pai, assassinado a tiros no Rio de Janeiro em consequência da divisão política que ocorria na Paraíba e que contribuía dias antes para a eclosão da Revolução de 30.

As crises políticas e familiares vividas por Suassuna marcaram profundamente a vida do menino Ariano, quando mais tarde começou a escrever o que seria *A Pedra do Reino* nos anos 50, primeiramente na tentativa de conceber

³⁰⁴ SUASSUNA, Ariano. **Cadernos de literatura brasileira**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2000, p. 24.

³⁰⁵ SUASSUNA, Ariano. *Entrevista a Jussara Salazar*. Recife, 2000. Cf. anexo.

uma biografia do pai. É relevante observarmos o anagrama semântico ao trocar duas letras da palavra *pedra* que se transfigura na palavra *perda*. Em “sentido oculto”, podemos sugerir que o título evocaria a “A *Perda* do Reino” vivida pelo menino Ariano, na ocasião da morte do pai. No poema de sua autoria, *Aqui morava um Rei*, Suassuna narra com emoção essa perda, na qual configura o “pasto ensanguentado” como o espaço de engenho e saber que impulsionou sua obra poética desde o princípio:

Aqui morava um rei quando eu menino
 Vestia ouro e castanho no gibão,
 Pedra da Sorte sobre meu Destino,
 Pulsava junto ao meu, seu coração.

Para mim, o seu cantar era Divino,
 Quando ao som da viola e do bordão,
 Cantava com voz rouca, o Desatino,
 O Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu pai. Desde esse dia
 Eu me vi como cego sem meu guia
 Que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efígie me queima. Eu sou a presa.
 Ele, a brasa que impele ao Fogo acesa
 Espada de Ouro em pasto ensanguentado.³⁰⁶

O tema da morte é recorrente em praticamente toda a obra de Suassuna, tendo sido o assunto que o escritor-menino invoca até os dias atuais, na lembrança e nos fatos vivificados pelo imaginário; a literatura como ocupação do espaço afetivo e ético, enquanto lugar do conhecimento e da sublimação, na quase sempre representação da “*pedra-perda*” de seu reino:

Foi de meu pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou.³⁰⁷

³⁰⁶ SUASSUNA, Ariano. **A poesia viva de Ariano Suassuna**. CD, Ancestral, 1998.

³⁰⁷ SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil: almanaque armorial**; Org. Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.237.

Suassuna, quando fala sobre o romance, ressalta essa tentativa de purificar e *recuperar*, lembrando também o sentido de pedra como a “pedra angular” de onde ergue o monumento ao pai, e explica na gênese, como o livro funcionou inicialmente:

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 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*.³⁰⁸

Finalmente, quando *A Pedra do Reino* veio a público em 1971, apresentou-se como primeira parte de uma trilogia anunciada:

<i>A maravilhosa desventura de Quaderna, o Decifrador e a demanda novelesca do reino do Sertão</i>		
<i>Romance d’A pedra do reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta</i>	<i>História d’O rei degolado nas caatingas do sertão</i>	<i>Romance de Sinésio, o Alumioso, príncipe da bandeira do Divino do sertão</i>
Livro I: <i>A pedra do reino</i> folhetos I a XXII Livro II: <i>Os emparedados</i> folhetos XXIII a XXXVI Livro III: <i>Os três irmãos sertanejos</i> folhetos XXXVII a LXIII Livro IV: <i>Os doidos</i> folhetos LXIV a LXXV Livro V: <i>A demanda do Sangral</i> folhetos LXXVI a LXXXV	Livro I: <i>Ao sol da onça Caetana</i> folhetos I a XXIII	

[Fonte: Fonseca dos Santos, op. cit., p.49]

A segunda parte da trilogia foi publicada em folhetim no suplemento do *Diário de Pernambuco* [entre novembro de 1975 e maio de 1976], antes da saída em

³⁰⁸ SUASSUNA, Ariano. **Cadernos de literatura brasileira**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2000, p.27.

livraria sob forma de volume independente do livro I: *Ao sol da onça Caetana*, onde a “forma fragmentada do folhetim semanal permite que o livro atinja uma categoria de público diferente, e o preço, número de páginas e leitura fragmentada, possibilita à Suassuna ligar-se à tradição do romance popular do século XIX.”³⁰⁹

No contexto d’*A Pedra do Reino*, Taperoá, a cidade da infância do escritor, é também a mítica e imaginária cidade que parte daquela que o menino Ariano conheceu e reinventou literariamente quando adulto; Taperoá é a base referencial da cidade *literária* construída na sua obra de escritor. “O que não tem salvação física tem salvação estética”,³¹⁰ afirma nietzscheaneamente Suassuna, e prossegue: “a arte, não é uma imitação do real, mas uma recriação, uma realidade *magnificada*”. O maior desafio para o escritor, segundo afirma, seria alcançar a condição transcendente de superação da morte, a *moça Caetana*, através de sua literatura e seus personagens.

No longo romance, “Quaderna, o decifrador” enumera as “palavras sagradas” como palavras-chaves para devendar o seu enigma:

*Torre, pedra, prata, chuveiro prateado, Profeta, trono, sebastianismo, penedo, pedras de cor férrea, brilho de malacacheta, Catedral, Reino, Vaticinador.*³¹¹

O personagem refere-se também à *Crônica-epopéica* de Pereira da Costa que, para ele, haveria “aumentado danadamente o número de minhas palavras-sagradas”³¹²:

*Séquito, ressurreição, El-Rei, tesouro, templo, revelação, quimeras, prodígios, encantamentos, encantação, desencantação, jóia, agraciado, confrade, penitente, abóbada, liturgia, desafio, armas, beberagem, gado, fogo, arraial, carnificina, assalto, povoação, chamas, espadas e fuzilarias.*³¹³

³⁰⁹ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular-Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 49.

³¹⁰ SUASSUNA, Ariano. **Cadernos de literatura brasileira**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2000, p.41

³¹¹ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p.67.

³¹² Id., p.69.

³¹³ Ibid.,p. 69.

Em seu conjunto, estas palavras são *armoriais* e guardam o “espírito mágico” que Suassuna confere às relações textuais que mantém com a criação, em seu posicionamento sobre a literatura, no qual inclui o Romanceiro Ibérico em suas origens barrocas e populares.

Publicado alguns meses após o lançamento do Movimento Armorial no Recife, o Romance d’A *Pedra do Reino* torna-se emblemático deste movimento, ostentando o título de *Romance Armorial Popular Brasileiro*. Segundo a crítica e estudiosa de literatura Idelette Muzart Fonseca:

Apesar das ações múltiplas, das numerosas personagens e das aparentes digressões da narrativa, os romances de Suassuna conservam uma notável unidade. Trata-se, de fato de um único romance, fundamentalmente épico [Santos, 1977], dividido em três partes: A Pedra do Reino representa uma rapsódia, que introduz temas principais; O Rei Degolado acentua a dimensão guerreira e trágica, narrando os principais episódios da chamada Guerra do Sertão da Paraíba [1912, 1926, 1930], história que Suassuna qualificou de *Íliada sertaneja*; Sinésio, o Alumioso, deveria ser uma *Odisseia* nordestina, um romance de amor e de mar, mais mítico do que histórico.³¹⁴

Para compor *A Pedra do Reino*, como já vimos, Suassuna utilizou inúmeros dados da realidade mesclados à ficção; o autor menciona nomes e fatos que embaralhados reinventam uma narrativa suassuniana no vai-e-vem construído por uma infundável rede de informações.

Uma das grandes fontes de inspiração de Suassuna é o folclorista F. A. Pereira da Costa [1851-1923], um dos precursores brasileiros no estudo das tradições populares, principalmente pelo seu importante *Folk-lore Pernambucano. Subsídios para a História da poesia popular em Pernambuco* [1872-1923], reeditado em 2004 [Companhia Editora de Pernambuco] com texto de apresentação de Câmara Cascudo.

Pereira da Costa, como é conhecido, publicou o volume de 641 páginas no Tomo LXX da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, sendo fonte de inspiração para a voz de Quaderna, na *Pedra do Reino*, e alumbramento para Ariano Suassuna, por sua vez leitor de Pereira da Costa. No dicionário vemos que o verbete “Pedras Sagradas” será concluído com o comentário do autor: “Consignemos agora os fatos historicamente constatados dos tristes episódios da *Santa da Pedra* e do

³¹⁴ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular-Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p. 50.

Reino Encantado da Pedra Bonita,³¹⁵ onde se pode verificar uma importante matriz sobre os acontecimentos que Suassuna descreve na *Pedra do Reino*, narrados por Pereira da Costa especialmente nos capítulos “Sebastianismo na Pedra do Rodeador” e “Sebastianismo na Pedra Bonita”. Recordamos aqui as questões referentes à ficção e à realidade na narrativa literária, através da atualização das matrizes presentes na cultura popular brasileira, fundadas pela tradição oral. Como vimos anteriormente, a partir da leitura de *A Pedra do Reino* alguns fatores relevantes trazem à luz o caráter dialógico das obras instrumentalizadas como uma múltipla rede de informações e referências.

Prosseguindo, n’*A Pedra do Reino*, o primeiro dos cinco capítulos do romance, cujo título também nomeia a obra, Quaderna apresenta-se em seu “estilo régio”, na quixotesca e irônica dicção que ocupa o centro da narrativa. Suassuna, com Quaderna [e aqui podemos pensar em outros personagens seus], cultiva a sabedoria que há no riso, e com isso aproxima-se da ironia dos românticos alemães, pois segundo o autor, a alma humana estaria dividida em dois hemisférios, o *hemisfério Palhaço* e o *hemisfério Rei*, onde o primeiro equilibra o segundo através do riso:

Além do cômico, eu tenho um interesse muito grande pelo humorístico, que talvez seja o mais difícil dos gêneros cômicos. As pessoas normalmente têm uma ideia errada do humorismo; elas falam dos “humoristas da TV – ora, humorista foi Cervantes, era Machado de Assis. No humorismo, você funde a delicadeza poética mais refinada ao riso. Eu não posso ser o meu próprio crítico, mas digo a vocês que o que tentei n’*A Pedra do Reino* foi um romance humorístico, uma novela humorística, épica e humorística. Agora, na peça *O Santo e a Porca*, a gente passa o tempo todo rindo e o final é doloroso e triste.³¹⁶

Suassuna, o autor na obra, revela-se a si mesmo na pluralidade das formas que utiliza, assim como deixa clara a complexidade dessas formas em meio às muitas questões que aborda. O *estilo régio* seria o diálogo entre os hemisférios “rei e o palhaço”, os dois hemisférios da alma do homem, segundo o autor, princípio do sonho e da fantasia como recorrência à memória do menino que teve no circo a porta de entrada na passagem para a literatura. É interessante transcrever aqui um

³¹⁵ PEREIRA DA COSTA, F.A. **Folk-lore pernambucano – Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife: CEPE, 2004, p.54.

³¹⁶ SUASSUNA, Ariano. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, Inst. Moreira Salles, nº 10, 2000, p.29.

trecho do romance onde Quaderna define seu *estilo régio*, em explicação no depoimento ao Corregedor:

– Sr. Quaderna, tenho observado que o senhor, de vez em quando, dá pra falar difícil, o que perturba um pouco a clareza do depoimento!
 – É uma questão de estilo, Sr. Corregedor, uma questão epopéica! Quando eu tirar as certidões, quero encontrar o estilo da minha Obra pelo menos já encaminhado! Além disso, Samuel, segundo Clemente, adota o “estilo rapão-manhoso de cristais e joias hermético-esmeráldicas da Direita.” Já Clemente, segundo Samuel, adota o “estilo raso-circundante, raposo e afoscado da Esquerda.” Eu fundi os dois, criando o “estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real hermético dos Monarquistas da Esquerda.”³¹⁷

Na fusão de “estilos” a partir do castelo da literatura e de sua memória do reino encantado, Suassuna cria seu personagem/espelho Quaderna, que por sua vez deseja escrever a obra dentro da obra, e enquanto narrador “escreverá” de dentro da cadeia e através do interrogatório transcrito por D. Margarida. Quaderna, enquanto assinala os fatos em seu *estilo régio*, vai imprimindo ao depoimento a sua marca literária, aquela a partir de onde pretende erguer o castelo de seu reino poético e épico. A cena descrita em seguida, deixa explícito o desejo *régio* de Quaderna que aspira ao *real*, mas que parte de uma realidade heróica, bela e grandiosa, um *real literário*:

Tudo isso 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, 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. Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos Folhetos.³¹⁸

Tal posicionamento do personagem frente à realidade situa o limite em que a literatura e a poesia dimensionam-se para Suassuna, na transfiguração para o sublime e o poético como invenções de uma *realidade-realeza*: “Se a gente não mentisse um pouco, ‘ajudando as pedras tortas e manchadas do real a brilharem no

³¹⁷ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 366.

³¹⁸ Id., p.100.

sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino Encantado da Literatura!”³¹⁹dirá a Quaderna o amigo Euclýdes Villar, concluindo na mesma passagem que: “todos os poetas brasileiros mentiam assim, principalmente Alberto Oliveira e Olavo Bilac, que viam jóias, ouros, pratas e pedras preciosas em todo canto.”

A percepção da ausência da beleza, alçada à transfiguração poética, reporta-nos de imediato ao *Quixote*, à visagem de um mundo onde a literatura gira enquanto entorno da realidade. Como *D. Quixote*, Quaderna busca ser o herói literário de sua biblioteca mental abarrotada de citações, autores e romances. E o maravilhamento que transforma tudo em “jóias, ouros, pratas e pedras preciosas” assemelha-se à busca quixotesca de Cervantes para converter a vida em literatura viva, passando da realidade à imaginação, utilizando para isso a figura desconstruída do herói mítico ao longo da História. Goethe também se encantou ao elaborar a sua história do Doutor Fausto, o homem que, extenuado pelos livros, sai pelo mundo em busca do amor e da magia, sem a medida das conseqüências.

Ariano Suassuna durante trinta anos lecionou Filosofia e História da Cultura Brasileira na Universidade Federal do Pernambuco, experiência que imprime à *Pedra do Reino* e à sua obra de maneira geral, uma entonação que, às vezes, soa filosoficamente reflexiva, não obstante a sutileza humorística presente nos diálogos e nos personagens. A propósito, o capítulo *A Filosofia do Penetral* é uma provocação aos filósofos e às teorias, resultando numa preciosa peça da carnavalização sobre o conhecimento e o saber, característica presente em sua obra. Dos tempos da Universidade Suassuna acrescentou a “encenação” do jogo narrativo às concorridíssimas aulas que hoje leva aos palcos, por ele denominadas Aulas-Espetáculo, com as quais percorre o Brasil.

Assim, a literatura será sempre o motivo encantatório que faz com que todos os personagens para Suassuna sejam essencialmente “literários”, como se saindo dos livros fossem amorosamente habitantes do espaço imaginário e, por esta razão, próximos demais da dimensão humana no registro entre o discurso real e o simbólico. Recordamos que no *Fausto*, os personagens também existem herdeiros da oralidade, chegando primeiramente através dos folhetos e depois perpetuados pela literatura até ganhar os contornos que Goethe delineou nos limites da ficção.

³¹⁹ Ibid., p.148.

Em Suassuna, esse caráter, presente na tão discutida dicotomia entre a vida e arte, ganha força no dimensionamento que o teatro tem para o autor, com o qual mantém um permanente diálogo que, por conseguinte, estende-se a sua obra:

[...] é na literatura narrativa, campo privilegiado da criação suassuniana, que a literatura armorial realiza-se plenamente. Numa entrevista datada de 1971, Suassuna tinha analisado as razões de sua nova escolha de expressão, sublinhando a importância da criação teatral, na qual a representação corresponde, de fato, a uma segunda criação, permitindo assim ao autor tornar-se espectador de si mesmo.³²⁰

Será sempre através da instância teatral [pode-se dizer também *calderoniana*] que Suassuna dialoga com o texto. No *Folheto XIV*, Quadernaouve Tia Filipa e a Velha Maria do Badalo, cantando juntas o *Desafio de Francisco Romano com Inácio da Catingueira*, e chama-lhe a atenção o trecho em que Romano, sabedor de que Inácio possuía um Castelo, lhe respondia com uma ameaça:

Romano:
*“Inácio, tu me conheces
 e sabes bem quem eu sou!
 eu posso te garantir
 que à Catingueira inda vou:
 vou derrubar teu Castelo
 que nunca se derrubou!”*

Inácio:
*“A parede do Castelo
 tem cem metros de largura!
 Tem ainda um alicerce
 com bem trinta de fundura,
 e, do nível para cima,
 mais de uma légua de altura!”*

Romano:
*“Pra tudo o que lá tiveres
 tenho trabalho de sobra:
 eu dou veneno ao Cachorro,
 meto o cacete na Cobra!
 Derrubo-te a Fortaleza
 Escangalho a tua Obra!”³²¹*

³²⁰ FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em demanda da poética popular - Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.49.

³²¹ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 106.

A realza, em seu estilo, e o Castelo como fortaleza cantada em versos, fazem com que *A Pedra do Reino* seja um romance, antes de tudo, “literário” em seu espaço de enunciação, no extremo diálogo de uma *literatura literária*. Essa questão, na *Pedra do Reino*, acentua-se quando Quaderna procura o padrinho João Melchíades e este lhe faz a maior revelação para a sua carreira; aí se ilumina novamente para o protagonista o mistério da existência crua em contraposição à invenção dos mundos fantásticos dos relatos das canções, das poesias cantadas e escutadas na infância e na vida:

É que 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 isolavam 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 do 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 erguer, na pedra do Verso, o Castelo de meu Reino [...]. Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador. Anexeí às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do Castelo literário [...].³²²

A interpretação dada pelo autor às palavras-chave Castelo/Reino/Pedra tem igual valor a Espaço/Poesia/Realidade, já que há indicações de que é assim que o personagem formula sua idéia de ocupação da realidade, transitando e delirando pelo tempo real, onde exalta o sonho da criação. E será a partir desse espaço de confrontação com os fatos, sublimados e glorificados, que para Quaderna existirá o desejo de um “Reino” em sua integridade plena. A sua “Casa Real da Pedra do Reino”³²³, cuja história atravessa o *século do reino* [1835-1935], faz coincidir os fatos ocorridos no Sertão nordestino em Canudos com as consequências da revolução de 30, em que, como vimos, Suassuna perde o pai assassinado a tiros no Rio de Janeiro. Seu “reino e castelo” constroem-se dentro do reino desejoso de criação, no interior de um espaço narrativo que se configura como o eixo-guia do romance, como se percebe no personagem Euclides Villar, e podemos avaliar revendo a cena em que Quaderna dialoga com João Melchíades:

³²² Id., p.106-107.

³²³ Ibid., p.104.

Apenas adverti a João Melchiades que a Coroa dos nossos antepassados era de metal barato, não de prata, e que as incrustações da Pedra do Reino eram “uma espécie de chuva prateado” e não de ouro amarelo como ele escrevera no folheto. Ele me respondeu que “a rima e a Poesia obrigavam a gente a fazer essas mudanças de glória filosófica e beleza litúrgica”.³²⁴

João Melchiades e Euclides Villar possibilitam a transportação de Quaderna tanto para um mundo da *realidade-realeza* quanto para o da *literatura-literária*. Quaderna por vezes aproxima-se com tamanha intensidade de seu autor, e vice-versa, que faz surgir a conflitante indagação: Quaderna é um personagem-autor ou Suassuna é um autor-personagem?

A *Pedra do Reino* é uma obra sobre o desejo de outra obra, e por essa razão, o *estilo régio* e epopéico seria a tentativa de superação da realidade pelo sonho, que é também, na obra de Suassuna, a transposição que vai do real à Realeza. Quaderna, sobre o seu estilo e seu Memorial, [no *tempo de Rei* e no *Século do Reino*],³²⁵ dirá: “pretendia e pretendo, com isso, predispor favoravelmente a mim não só os ânimos de Vossas Excelências como o ‘Povo em geral’ e até as divindades divino-diabólicas que protegem os Poetas nascidos e criados no Sertão da Paraíba”.³²⁶ E o romance prossegue:

Além disso, o insigne escritor – Português, portanto brasileiro – que foi Mendes Leal Júnior, escreveu, em 1844, que, “na majestade do seu poder, o Poeta é mais poderoso e importante do que os Reis”, acrescentando que, estes seriam, apenas Reis dos povos enquanto o Poeta é, ao mesmo tempo, Rei do engenho, Rei da arte e Rei das multidões!³²⁷

Veremos a seguir alguns aspectos referentes à função e ao problema do herói, sua função e seu tempo, presentes na narrativa e em relação a esta pesquisa.

³²⁴ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2004, p.105.

³²⁵ Id., p.33.

³²⁶ Ibid., p.103.

³²⁷ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2004, p. 190.

4.2 A Pedra do Rei Enigmático

N' *A Pedra do Reino* Quaderna propõe seus enigmas para a aventura de 742 páginas; a vertigem do jogo barroquizado do romance, repleto de nomes, sobrenomes, paisagens, referências e citações reais e imaginárias, por vezes cria a sensação de estarmos percorrendo o espaço em intermináveis voltas. Este recurso do “vai-e-volta”, tanto do personagem Sinésio quanto da circularidade cronológica a que Suassuna recorre na construção do romance, instrumentaliza sua narrativa e, estruturalmente, põe em movimento o grande número de personagens, aparentemente inapreensíveis, mas que funcionalizam o romance: são vozes vicárias que se alternam, criando um sentido de profunda unidade e coerência, materializando um espaço narrativo em que o autor vai rodeando e desenrolando seu fio. Quanto a esta estrutura, identificamos na análise de Propp, o seguinte aspecto:

O problema da distribuição das funções pode ser resolvido ao nível do problema da distribuição das *esferas de ação* entre as personagens. Como é que as esferas indicadas se repartem entre as diversas personagens? Há três possibilidades: A esfera de ação corresponde exatamente à personagem [...] Uma única personagem ocupa várias esferas de ação [...] O caso inverso: uma só esfera de ação divide-se entre várias personagens.³²⁸

Posto desta forma é possível esquematizar alguns dados estruturais da vicariedade no interior da narrativa de *A Pedra do Reino*:

- a. Quaderna ocupando a esfera central da ação narrativa: é o herói que enuncia os acontecimentos de sua própria vida, motivo maior para o romance.
- b. Sinésio ocupando várias esferas de ação: evocação de D. Sebastião, Zumbi, Antonio Conselheiro ou Luis Carlos Prestes ou como o herói que surge e ressurgue, o príncipe do vai-e-volta.
- c. A esfera da ação psicológica com Quaderna dividido entre várias vozes complementares: Euclides Villar, José Melchiades, Samuel, Clemente, Deus, o Diabo...

³²⁸PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Editora Vega, 1983, p.129-130.

Na *Pedra do Reino*, sequencialmente pode-se perceber que, dentro de um número de ações fixadas pelo funcionamento do romance temos um ritmo marcado na narrativa, no qual, como já observamos, prevalecem repetições e circularidades estruturais. Buscamos nos elementos morfológicos uma aproximação para as ações, embora saibamos que, *stricto sensu*, pertencem à análise do conto popular, os quais vêm sendo recolhidos há cerca de apenas cem anos, praticamente a época em que, ao mesmo tempo, se iniciou a sua decomposição. Porém, como nos lembra Propp sobre a eficácia de tal análise morfológica:

O nascimento maravilhoso, as proibições, a recompensa com o objeto mágico, a fuga, a perseguição etc. são elementos que merecem monografias particulares. Fica claro que um estudo deste tipo não pode limitar-se apenas ao conto maravilhoso, A maior parte dos elementos que o compõem remontam a este ou àquele fato arcaico, relacionando-se com os costumes, a cultura, a religião, enfim, com uma realidade que deve ser descoberta para estabelecer as comparações necessárias.³²⁹

Portanto, é possível identificar em que medida o romance através do enunciado dessas ações, estabelece funções e valores no decorrer da narrativa. Essas funções representam “partes fundamentais” que quando isoladas definem as ações dentro de um contexto em movimento, mas que, analisadas em seu todo, revelam em seu interior uma “morfologia”. Seria possível enumerar as seguintes ações:

- 1- A aparição do herói
- 2- A traição
- 3- A história da Pedra do Reino e seu enigma
- 4- A matriz mítica dos “três irmãos”
- 5- Morte do rei / rapto do herói / prisão do herói
- 6- Aventuras
- 7- Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e

³²⁹PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. e org. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, p. 106.

Na argumentação e construção do romance, Suassuna atualiza matrizes clássicas do conto popular. Se seguirmos a enumeração em Propp³³⁰ encontraremos repetidamente as funções básicas XI, onde “o herói deixa a casa”, ou a XX, em que “o herói volta”, por exemplo:

A volta efetua-se em geral da mesma maneira que a chegada. Mas não é necessário isolar aqui uma função particular que acompanha a volta, visto que esta significa já um domínio do espaço. Mas nem sempre é assim no momento da partida, que é seguido pela transmissão do objeto mágico [cavalo, águia etc.]; é só então que têm lugar o voo ou as outras formas de deslocação. A volta, pelo contrário, tem lugar imediatamente e, além disso, quase sempre do mesmo modo que a chegada. Por vezes toma o aspecto de uma fuga.

Topologicamente, Quaderna delinea espaços, desloca o tempo sagrado ou/e profano, e como veremos adiante caracteriza figurativamente as quatro fases das estações de Frye, correlacionando mitos e arquétipos, a partir de onde podemos definir funções associativas para uma breve análise.

Sobre esse aspecto é possível observar n’*A Pedra do Reino* que o *herói salvador* e a *ação* correspondente podem encontrar-se, por exemplo, fixadas pelas analogias:

- 1- Sinésio → Dom Sebastião → Zumbi → Antônio Conselheiro → Luis Carlos Prestes
- 2- Batalha de Alcácer-Quibir → Canudos → Revolução Comunista → Revolução Comunista no Sertão.

Para a compreensão da estrutura funcional d’*A Pedra do Reino* pressupomos algumas ações que se alternam e atravessam o campo narrativo do romance em seus cinco capítulos. Para facilitar a visão de conjunto, segue-se uma tabela sinóptica:

³³⁰ PROPP. Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Editora Vega, 1983, p. 80-99.

Livro I

O herói / saudações

Definição espaço-temporal / escopo do herói / aprisionamento

- Narração Introdutória – Quaderna apresenta a narrativa

O herói volta-ressurreição / o salvador

- Descrição da chegada de Sinésio, o Rapaz-do-Cavalo-Branco-1935.

O nó da intriga / o herói deixa a casa

- Narração da morte do padrinho Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto-1930. No mesmo dia Sinésio desaparece.

O nó da intriga / traição / assassinato

- Três perguntas concentram o enigma da história de Quaderna:

1. *De que maneira seu padrinho foi degolado?*

2. *Quem foram os assassinos?*

3. *Como desapareceu Sinésio, a esperança do povo do Sertão?*

Definição espaço-temporal / Composição da família

- História dos Quadernas [origem paterna] na Pedra do Reino do Sertão do Brasil

- Os Cinco Impérios:

Primeiro Império- Queda gloriosa e fatídica da Pedra do Rodeador com a degolação de “Dom Silvestre I”.

Segundo Império- O “Infante Dom João Antônio Vieira dos Santos” [sobrinho de “Dom Silvestre” e avô de Quaderna] subiu ao trono com o nome de “Dom João I, O precursor”, e abdicou

Terceiro Império- Assume o trono “Dom João Ferreira Quaderna” ou “Dom João II, O Execrável”- Massacre da Pedra do Reino

Quarto Império- “Dom Pedro Antonio” ou “Dom Pedro I” [tio-bisavô de Quaderna] assume o poder [o quarto império durou apenas um dia]

Quinto Império- Reina “Pedro Alexandre Quaderna”, o bebê sobrevivente ao Massacre da Pedra do Reino [avô de Quaderna]

O futuro herói

- Narração da infância de Quaderna

Demanda / obtenção de objetos mágicos

- A morte do pássaro / Quaderna encontra a coroa e a pedra com o signo do escorpião

Realização da tarefa difícil / passagem para o heróico

- A morte da cobra / A morte da onça

Transfiguração/construção de um palácio

- O encontro com as pedras sagradas / Real e Realidade

Pacto e Sagração

- O Império de Quaderna/Magia

Livro IIDefinição espaço-temporal / Composição da família

- Narração da história e genealogia dos Garcia-Barretto [origem materna dos Quaderna]

O futuro herói / forma de mediação

- Surgem os personagens Prof. Clemente Hará de Ravasco Anvésio e o Doutor Samuel Wandernes [dualismo ideológico]

O herói [momento de conexão] transfiguração /construção de um palácio

- Fundação da Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba

Forma de luta ou combate / o salvador

- Zumbi dos Palmares

Posse de um meio mágico

- Aparição do Cavaleiro Diabólico com o fogo da poesia

Forma de luta ou combate / o salvador

- Dom Sebastião e a Batalha de Alcácer-Quibir

Transfiguração / construção de um palácio

- Literatura/Poesia-Realidade/Sonho

Livro IIIO herói volta / ressurreição

- A volta do Rapaz-do-Cavalo-Branco – de novo a cavalgada

Informação recebida pelo herói sobre a perseguição

- A chegada do Corregedor/Diabo – O Inquérito

- Fatos políticos – Esquerda e Direita – Luis Carlos Prestes – Revolução

Forma de luta ou combate / competição ou torneio

- O duelo

Diálogo do antagonista com o herói / aparição da morte

- A visagem da moça Caetana

Assassinato

•Infanticídio – o diabo assume a forma do mal: “– O Diabo? – Sim, o Diabo, o velho Diabo, Quaderna! Você não acredita nele não? Eu acredito! Como é que eu posso não acreditar naquilo que acabo de ver

Os três irmãos / Os doze pares de França

Arésio, Silvestre e Sinésio – Os doze cavaleiros irmãos

Posse de um meio mágico

A visagem da besta Bruzacã: “O senhor sabia que meu objetivo secreto e enigmático, quando acompanhei o Rapaz-do-Cavalo-Branco era encontrar a Besta-Bruzacã, feri-la, beber-lhe o sangue e me tornar astrologicamente imortal?”

Trangressão da proibição

•Maria Safira

O nó da intriga

•Volta para a narração da morte do padrinho Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto

Livro IVA perseguição / interrogatório

•Inquérito-Corregedor/Diabo

O nó da intriga

•Volta para a narração da morte do padrinho Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto

Definição espaço-temporal / Composição da família

•História dos Quadernas [origem paterna] na Pedra do Reino do Sertão do Brasil-Massacre

O herói volta-ressurreição /o salvador

•O Rapaz-do-Cavalo-Branco

Momento de conexão

•Antonio Moraes-Gustavo Moraes-Genoveva

•Dom Edmundo Swendson- Clara e Heliana

Posse de um meio mágico

O espelho e o Diabo

Forma de luta ou combate / o salvador

•Comunismo-Fatos Políticos-Prestes-João Pessoa-Sebastianismo-Ditadura

Disputa dos irmãos pelo primado

- Arésio

Forma de luta ou combate

- Dualidade-Unidade

Enfeitiçamento

Os gaviões cegadores

Livro V

Forma de luta ou combate / o salvador

•Revolução – Comunismo/Socialismo/Capitalismo/América-Latina/Revolução/Canudos

Escopo do herói / ocultar-se

- A cegueira de Quaderna

Forma de reconhecimento do verdadeiro herói / tarefa difícil

•Samuel e Clemente sob outra perspectiva: passam a ser “os capões”

•Da Dualidade para a Unidade

Outras formas de ocultar-se

- Heráldicas

O salvador

- Dom Sebastião

Demanda: obtenção de objetos mágicos

•Mapa – tesouro

Forma de luta ou combate / o salvador

- Sinésio

•São Sebastião/São Jorge/Dom Sebastião

•África/ Tróia / Canudos

Em outro reino / transfiguração

•Remissão a Literatura-Poesia

Transfiguração / entronização

•O Sonho de Quaderna: A sagração do Gênio Brasileiro Desconhecido

Com base na distribuição acima, é possível perceber a existência de dois eixos de construção narrativos nos quais o romance inicia e finda. Quaderna inicialmente é o herói que saúda e fala a partir do aprisionamento. Ao final, a transfiguração e a entronização do sonho de Quaderna na sagração do Gênio

Brasileiro Desconhecido. É do herói e sua polarização que trataremos no capítulo a seguir.

4.3 Memória e figuração mágica

Poderíamos afirmar que Suassuna exalta um herói que renasce, aquele herói que simboliza a transição da morte para a vida, representada pela transfiguração na passagem de Sinésio, o rapaz do cavalo branco, o duplo heróico que, como D. Sebastião, encarna a figura do Rei morto na memória fabulosa do narrador.

A Pedra do Reino é uma obra circular – como um “eterno retorno” – que almeja materializar *a morte da morte* – e por essa razão, o Romance “indecifrável”, ao final, abre uma porta para o desconhecido à semelhança da vida. A força do argumento heróico em Quaderna mostra-se sempre como o desejo da superação da morte, representada pela *moça* “onça Caetana”, que encarna o componente diabólico e divino, na afirmação de uma possível ambivalência do imaginário. Existiria ainda uma vontade recorrente de ritualização dos acontecimentos rumo ao sagrado, que insere a perspectiva do *sacro-ofício*, na ação de purificação através do sacrifício como origem da narrativa heróica, à maneira do mito cristão submetido às provações e às tentações.

Mielietinski observa a existência de uma “linguagem temática”³³¹ da literatura universal, formada por elementos temáticos que, inicialmente nas primeiras etapas haveriam demonstrado em seu desenvolvimento uma grande uniformidade mas que, nas etapas mais tardias, apresentaram variações, em que muitos deles não passariam de transformações originais de alguns elementos originários. O crítico chama esses elementos de “arquétipos temáticos.” O mito da criação é o mito básico; o mito escatológico seria o seu avesso, a vitória do caos e o fim do mundo, e na intermediação entre os dois pólos estaria o mito das estações ou da morte temporária personificada pelo deus que morre e ressuscita como herói, corporificando a renovação cíclica. No mito heróico tardio, nos ritos de passagem e transformação – sobretudo o conto maravilhoso – aparece a biografia do herói ou

³³¹ MIELIETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 19.

personagem principal, e essa biografia “passa por provações propiciatórias, é frequentemente associada à troca ritualística de gerações.”³³²

Na *Pedra do Reino*, Quaderna seria o herói que descende do motivo do “nascimento mágico” já que seu avô, Pedro Alexandre Quaderna, foi o único sobrevivente do massacre da Pedra do Reino, onde a criança foi milagrosamente salva:

Na épica arcaica, na maioria das vezes, o herói tem uma origem ou um nascimento milagroso. [...] Um motivo muito importante – a salvação de um menino “da matança” de um rei, na maioria das vezes após uma profecia que o ameaça – é o signo do mito heróico, mas é, ainda mais, a característica da biografia dos profetas e dos messias.³³³

Jesus Cristo haveria também sido salvo das mãos de Herodes, que temia a vinda do rei dos Judeus e depois quando “Cristo é crismado nele penetra o Espírito Santo. Já em criança ele manifesta sabedoria e força milagrosa. Em sua ‘iniciação’ entra a tentação do demônio no deserto.”³³⁴

Prosseguindo em nossa análise, é oportuno dizer que por *motivo* entendemos a unidade mais simples da ação, que, se transportada em sua constituição, não se altera.³³⁵ Posto o problema, tentaremos definir alguns aspectos específicos d’*A Pedra do Reino* em direção ao nosso objetivo inicial.

Para o crítico e professor norteamericano Victor Brombert, “as linhas de demarcação que separam o heróico do não-heróico estão borradas.”³³⁶ Em uma observação sobre essas funções pode-se perceber que Quaderna reúne dois tipos de herói que se complementariam: o relativamente ativo [Quaderna], que lembra remotamente o épico e picaresco, e o propriamente fabuloso [Sinésio], que é passivo e rememora o mítico rei D. Sebastião na função ritualística do deus que morre e ressuscita. Podemos identificar em Quaderna e Sinésio o mito do “herói intermediário”, o da renovação através das estações do ano e da natureza:

³³² Id., p. 42.

³³³ Ibid., p. 63-76.

³³⁴ MIELIETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 19.

³³⁴ Id., p. 77.

³³⁵ Naturalmente esta é uma parte do problema, mas creio que [lembrando a velha polêmica] é fundamental recorrer às estruturas narrativas e às funções de Propp em sua **Morfologia do conto**. Paul Zumthor chama a atenção para o fato de a noção de motivo servir à etnologia mais diretamente, enquanto em literatura se deve recorrer ao seu correspondente, que é tema. Apud PIRES FERREIRA, nota em **Armadilhas da memória**, p. 93.

³³⁶ BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 14.

Nele dominam as características de vítima quase passiva, de herói sofredor, cuja ressurreição garante a revivescência dos cultivos e a abundância da alimentação, e sustenta a ordem do universo. É aqui, conforme se sabe, que começa o caminho que leva ao messianismo cristão [com a troca dos ciclos naturais pela história da humanidade].³³⁷

Por outro lado, o arquétipo do herói estaria, “desde início, intimamente ligado ao do anti-herói, o qual muitas vezes une-se ao herói, numa única pessoa.”³³⁸ Quaderna narra, comunica, intervém na narrativa. Sinésio silencia; seu nome significa sabedoria e simboliza o caráter transcendente e divino; o rapaz do cavalo branco tem poucas falas, em um quase silêncio verbal, mas circula intensamente através da voz de Quaderna. Ao observarmos essa ambivalência dos personagens, sentimos a presença forte de Suassuna como autor. Vejamos o trecho a seguir, uma das poucas falas de Sinésio, o rapaz-do-cavalo-branco:

– Ele está morto? – perguntou o rapaz, sempre com expressão meio ausente.

– Está sim, mas vamos! – insistiu o Doutor Pedro Gouveia.

Enquanto assim falavam, o Frade, aproveitando a atenção com que todos olhavam para o rapaz, ia catando e guardando disfarçadamente, no bolso da batina, cápsulas deflagradas e mesmo três ou quatro amassadas balas de chumbo. O rapaz, sempre olhando o corpo de Colatino, comentou:

– É a primeira vez que eu vejo a morte!

– É assim mesmo, é a vida – disse o Doutor, apanhando a bandeira, espanando com um lenço a poeira que a sujara e passando-a a outro, para que assumisse o posto de matinador, de Colatino. – E continuou: – Hoje ou amanhã, de tiro ou de doença, de qualquer jeito um dia ele tinha de morrer! Depois, talvez não seja esta a primeira vez que você vê a morte! Talvez você esteja somente esquecido, *por causa de tudo o que passou*, de outras mortes que viu, *antes*. [...]³³⁹

Nesta passagem, percebem-se alguns elementos funcionais presentes na estreita, quase autobiográfica relação que Suassuna mantém com a obra e os personagens. *Por causa de tudo o que passou antes*. Os grifos do autor são a enunciação de uma voz do passado, de um esquecimento que é *causa de tudo o que passou*, um esquecimento da morte acontecida no *antes*. Sinésio nesse momento é o herói que volta, é D. Sebastião que ressurge, é um personagem sem memória mas, ao mesmo tempo vivificado pela memória, já que haveria

³³⁷ MIELIETINSKI, E.M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 74.

³³⁸ Id., p. 92.

³³⁹ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, p. 56.

desaparecido no dia da morte do pai e, portanto, já teria visto a morte. O personagem reaparece nos primeiros capítulos como o donzel mágico e ressurge na aspereza empoeirada da cavalgada como se viesse de um tempo mítico e poético, assim descrito por Quaderna:

[...] para evocá-lo aqui talvez seja ainda mais necessário que eu me socorra das Musas de outros Poetas brasileiros e da minha própria – aquele Gavião macho-e-fêmea e sertanejo ao qual devo minha *visagem* poética e profética de *Alumiado*. Cercava-o, efetivamente, uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de “aura” que só mesmo o fogo da Poesia pode descrever e que, mesmo depois de sua chegada, ainda podia ser entrevista em torno de sua cabeça, pelo menos “por aqueles que tinham olhos para ver.”³⁴⁰

Sobre os acontecimentos da aparição de Sinésio, Quaderna, em uma passagem do interrogatório, recorre a outra forma de esquecimento, o da visibilidade e não-visibilidade, quando dirá haver estado cego pela luz no momento da aparição de Sinésio, apesar de depois, contraditoriamente, descrever a aparição do rapaz-do-cavalo-branco como uma visão. “Ver” ou “não ver” aqui seriam como lembrar e esquecer, mesmo que circunstancialmente.

Aliás, o esquecimento e a lembrança são temas importantes n’*A Pedra do Reino*; simbolizam o movimento representado pelo mítico cavaleiro Sinésio em seu vai-e-volta, e pode-se afirmar que, nesse caso, “a dupla esquecimento/memória, portanto, é apenas uma aparente oposição. Numa grande medida, estas oposições são instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos de conflito”.³⁴¹

O tecido fragmentado estruturalmente no romance é urdido mediante a lembrança de Quaderna, que no corpo da narrativa vai montando núcleos onde “lembrar é um fluxo, um processo, uma razão de ser e então o ato de esquecer se faz o pivô de transformações ou a *transformação*.”³⁴²

Desse modo, tanto quanto para Suassuna com *A Pedra do Reino*, esses “buracos” do esquecimento narrativo, encontram-se presentes também no *Fausto* para Goethe, não apenas motivados pelo longo tempo que se passou para a conclusão do texto, do início ao término do livro, entre as tomadas e retomadas feitas pelo autor [Goethe], mas como recurso criativo em que a dinâmica textual,

³⁴⁰ Id., p. 45.

³⁴¹ PIRES FERREIRA, Jerusa. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.92.

³⁴² Id., p.92.

quando se esgarça entre os capítulos, cria uma descontinuidade que se abre à imaginação:

Poderíamos mesmo dizer que o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança. Segundo Lévi-Strauss, é o esquecimento que vem quebrar uma certa continuidade na ordem mental, sendo responsável pela criação de uma outra ordem. Coloca-se aí algo que é fundamental: a noção de quebra, de hiato, para futuras e renovadas retomadas e reconstruções, algo como a morte provisória que se faria seguir da ressurreição. Pois, como lembra Paul Zumthor, nos mitos antigos, o esquecimento quer dizer, ao mesmo tempo, a morte e o retorno à vida.³⁴³

No *Fausto*, o esquecimento e a lembrança, presentes na fragmentação do texto, se reorganizam no espaço conflitante onde o herói se movimenta tensionando o campo narrativo para iluminar os sistemas onde se opera a comunicação autor/leitor. Sobre esse aspecto, Jerusa Pires Ferreira observa as dimensões psicológicas do esquecimento no pensamento freudiano que, para a análise do ato falho, distingue os equívocos por esquecimento na fala [*Versprechen*], na escrita [*Verschreiben*] e na escuta [*Verhören*]; “Com isto, remete-nos a problemas do curso narrativo, trazendo algo que nos interessa muito de perto, pois supera a instância sociológica/antropológica e aponta-se para os mecanismos da própria composição poética.”³⁴⁴

Outro aspecto importante seria o da ação comunicativa na construção da narrativa, a partir do *mito*, que, como já vimos, é a força central que para Frye “comunica o significado arquetípico ao ritual e aos momentos proféticos e epifânicos aos quais atribui grande peso.”³⁴⁵ Mielietinski acredita, a partir das considerações de Frye que, “se o drama nasce diretamente do ritual, a narrativa lírica e mítica tem como modelo esses momentos profético-epifânicos, e em suma, são sonhos.”³⁴⁶

Por conseguinte, sobre essas manifestações, esses princípios proféticos e essas epifanias, convém observar que Quaderna assume constantemente para si essa condição do visionário mítico e ritualístico, na maioria das vezes, como manifestação divina, em prenúncios e sinais. Nesse espaço imaginativo do personagem, bem como na lacuna existente entre a imaginação e o real, instaura-se

³⁴³ Ibid., p.94.

³⁴⁴ PIRES FERREIRA, Jerusa. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.95.

³⁴⁵ Northrop Frye, apud MIELIETINSKI, E. M. **A Poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 124.

³⁴⁶ Id., p.124.

o espaço narrativo e configura-se o *mito*, acentuando os ritmos poéticos da literatura em sincronia com os ritmos da natureza. Segundo essa noção, para Frye, o tempo da narrativa estaria marcado também como estações do ano solar, que se evidenciariam no interior da obra, vinculadas a uma forma ritualística e arquetípica.

Ao refletirmos sobre o mito intermediário [das quatro estações ou da morte temporária que personifica o deus que morre e ressuscita como herói] corporificado pela renovação cíclica, atribuímos a Quaderna e Sinésio a condição de personagens complementares, com as qualidades do “herói solar” presentes na primavera e no verão e as do “herói crepuscular”, do outono e do inverno:

1. A alvorada, a primavera, o nascimento são mitos do nascimento do herói, do despertar e da ressurreição, da criação e da morte das trevas, do inverno e da morte. O arquétipo da poesia ditirâmbica e rapsodiana é a romança.
2. O zênite, o verão, o casamento, o triunfo são mitos da apoteose, do casamento sagrado, da visita ao paraíso. Os personagens são o companheiro e a noiva. Arquétipo da comédia, da pastoral, do idílio e do romance.
3. O por-do-sol, o outono, a morte. Mitos da decadência, do deus moribundo, da morte violenta e do sacrifício, do isolamento do herói. Os personagens são o traidor e a sereia. Arquétipo da tragédia e da elegia.
4. A escuridão, o inverno, o desespero. Mito do triunfo das forças do mal, mito do dilúvio e da volta do caos, da morte do herói e dos deuses. [...]. Arquétipo da sátira.³⁴⁷

Então quando se considera o problema da duplicidade de caráter do herói, vemos que para Mielietinski são atribuídos justamente aos heróis mais antigos e arcaicos os ardis e a astúcia, devido à indiferenciação que na antiguidade havia entre a magia e a astúcia e outros meios. É interessante recordar o capítulo sobre o mito do diabo, aonde vimos que, de igual maneira, no universo mental dos homens do século XIV ainda não existia também a noção do impossível, nem a distinção entre o espaço que separava o natural daquilo que hoje nós concebemos como sobrenatural.

Mas, retomando a questão dos heróis, primordialmente, os atos “traquinas” teriam surgido depois como aberturas “carnavalizadas” em algumas mitologias, com

³⁴⁷ Ibid., p.125.

o *herói cultural*³⁴⁸ e um irmão, o *trickster* travesso: “Essa divisão em herói cultural sério e sua variante negativa demônico-cômica corresponde, no plano religioso, ao dualismo ético [por exemplo, Deus e o Diabo] e no plano poético à distinção entre heróico e cômico.”³⁴⁹ Mais adiante, o *trickster* passou a ser característico do conto de animais, assumindo-se como um precursor do herói do romance picaresco. Portanto, é interessante observar que o *trickster*, em sua forma clássica é gêmeo do “herói cultural”, sendo-lhe o oposto, gerando o motivo do duplo e da duplicidade estudado desde os séculos XIX-XX a partir dos românticos:

Nas anedotas folclóricas, nos *fabliaux*, nas *chvankas* [conto em verso e prosa], e em particular nas novelas da Renascença, a colisão resolve-se, muitas vezes, com a enganação do simplório [bobo] por parte do esperto, ou com sua irrisão para divertimento. A anedota folclórica e seus derivados livrescos são constituídos justamente sobre a oposição inteligência [astúcia] versus parvoíce [simplicidade ingênua], dificilmente encontráveis na mesma personagem. O papel de mediador entre o parvo e o esperto é realizado pelo bufão.³⁵⁰

A tradição dos *tricksters* primitivos, como já dissemos, apóia-se nos *fabliaux* e renasce no romance picaresco espanhol, atualizando o arquétipo do pícaro, que sempre existiu na “baixa” literatura. Podemos citar como exemplo o *Lazarillo de Tormes*, o herói do primeiro romance picaresco espanhol, obra referencial para Ariano Suassuna. Alguns traços pertencentes à comicidade universal encontrados na figura do “pícaro” se identificam com os elementos carnavalizados de autoparódia e desregramento encontrados, por exemplo, nas saturnais romanas, nos rituais medievais, ou nas “festas dos bobos”, consideradas por Mikhail Bakhtin, como vimos em capítulo inicial desta pesquisa, a característica mais importante da cultura popular até o Renascimento.

A duplicidade do herói reivindica igualmente a presença do *anti-herói*, termo que passou a ser usado por Dostoiévski [1821-1881] a partir de um posicionamento na parte final de *Memórias do subsolo*, em que o narrador, chamado de paradoxista, explica: “*Um romance precisa de um herói, e todos os traços de um anti-herói estão expressamente reunidos aqui.*” A subversão deliberada do modelo literário está

³⁴⁸ Ou “herói-civilizador”, o ser mitológico a quem se atribui a feição da corografia local e/ou a introdução das técnicas de subsistência e a estruturação das instituições sociais, cultos etc. de um grupo social. Apud HOUAISS, op. cit.

³⁴⁹ MIELIETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 95.

³⁵⁰ Ibid., p.100.

relacionada com a voz vinda do subsolo para contestar opiniões aceitas.³⁵¹ Em *Os demônios*, Dostoiévski desenvolve sobre o fundo escatológico o mais “amplo” dos heróis, o que traz na alma oposições extremadamente conflitantes [“a natureza agoniada e dividida das pessoas de nossa época”, X, 165] num só personagem, Nikolai Stavróguin e seu sócia-*trickster* demônico-cômico, Piotr Verkhoviênski.:

Stavróguin, por exemplo, fala a Piotr Verkhoviênski sobre o próprio: “Eu rio para o meu macaco” [X, 405]. Este, por sua vez, responde prontamente: “Eu sou um bufão, mas não quero que o senhor, minha principal metade, seja um bufão!” [X, 408]. Nessa frase há também uma indicação das manifestações possíveis da histrionice de Stavróguin [o herói!] bem como da nítida existência de histrionice em Piotr Verkhoviênski [o anti-herói].³⁵²

Observando Dostoiévski, podemos abordar nesse ponto, o problema levantado anteriormente sobre a duplicidade ao centro da narrativa, não apenas em *Quaderna*, mas na narrativa *fáustica*, em que a união/divisão é realizada pelo acordo entre o humano e o diabólico; os dois protagonistas instrumentalizam os dois lados de uma mesma moeda. A divisão do herói e sua variante negativa – observando que este não caracterizaria a figura do vilão – mas, como vimos, no plano religioso poderia corresponder ao dualismo ético existente entre Deus e o Diabo. O interessante estudo do crítico Victor Brombert define sobre o tema alguns aspectos interessantes:

Pode ser esta realmente a principal significação de tais antimodelos, de suas forças secretas e vitórias ocultas. O herói negativo, mais vividamente talvez do que o herói tradicional contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver. O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador. A concomitante crítica de conceitos heróicos subentende estratégia de desestabilização e, em muitas obras examinadas nesse estudo, comporta implicações éticas e políticas.³⁵³

Brombert afirma que, para o leitor moderno, mostra-se sedutor aquele herói [tipificado pelo Odisseu] que parece ser a encarnação de *mêtis*, uma combinação de “astúcia, destreza, adaptabilidade, flexibilidade de espírito, habilidade em todos os

³⁵¹ Fiodor Dostoiévski, *Notes from underground*, New York, Dutton, 1960, p.114, apud BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p.13.

³⁵² Dostoiévski, F. M. *Pólnoi sobrânie sotchiniênii v trídtsati tomákh*. [Obras Completas em Trinta Volumes] Leningrado, 1972-1991. Apud MIELIETINSKI, **Os Arquétipos literários**. *Op.cit.*, p.248.

³⁵³ BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p.14-15.

tipos de dissimulação, ilustrando em quase todos os pontos o primado da inteligência sobre a pura força muscular e a impulsividade”.³⁵⁴ Esta nos parece ser exatamente a caracterização tanto de Quaderna como do Fausto. A natureza moral dos heróis esteve sempre em oposição; o anti-herói propõe valores mais próximos, subvertendo a invencibilidade sobre-humana da bravura, sem estarem associados necessariamente ao fracasso. Com o tempo, os heróis míticos, assim, foram se descaracterizando e corporificando um novo tipo de coragem mais compatível com a nossa época, numa exaltação do *eroe a rovescio*, mais fiel à dimensão humana.

Contudo, convém observar que “a lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível [...] a noção mesma do *anti-herói* só é possível numa tradição ‘que já representou heróis reais’”³⁵⁵, e essa lembrança seria bem mais que um contraste, mas, numa época marcada pela consciência difusa de perda e desordem, uma vigorosa transfiguração que sinaliza o impulso de recuperação para a reinvenção de novas significações. A perspectiva anti-heróica suscita uma revisão de valores e postulados morais transmitidos e faz com que o leitor reexamine esses valores que falam de renovação e sobrevivência, tendo muitas vezes ao centro da narrativa, a força conflitante que pode assumir a forma apenas aparente da fraqueza com suas vitórias ocultas, mas que faz emergir ao fundo uma força de afirmação pulsional intensa.

Acreditamos que estes argumentos alinhem algumas perspectivas relativas aos protagonistas tanto da *Pedra do Reino* como do *Fausto*, que têm pressupostos nas raízes, o caráter inspirador de personagens como o *Quixote*, o *Lazarillo de Tormes* ou mesmo o *Pantagruel* de Rabelais, para não falar na transmissão da literatura do ciclo do diabo, que sustentou sempre a tradição do herói invencível ou perdedor por excelência.

Ariano Suassuna afirma que buscou com *A Pedra do Reino* escrever “um romance humorístico, uma novela humorística, épica e humorística”³⁵⁶. E Quaderna representaria o herói cômico porque, antes de tudo, acredita ser um herói, e ainda porque, como Dom Quixote, leu muitos *folhetos* da gesta da cavalaria que lhe foram transmitidos através do Romanceiro. Quanto ao Quixote, por sua vez, já configurava

³⁵⁴ Id., p.17.

³⁵⁵ Herbert Lindemberger, *Georg Büchner*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1964, p. 47 Apud BROMBERT, *op.cit.*, p.20.

³⁵⁶ SUASSUNA, Ariano **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, Inst. Moreira Salles, nº 10, 2000, p.29.

um protótipo do anti-herói moderno, bravamente desajeitado e visionário, em busca do sonho literário e mítico posto em prática nas suas “aventuras”.

Na *Pedra do Reino* Sinésio apóia a perspectiva do herói mítico que complementa Quaderna. Considerando o papel do diabo ao centro da narrativa, como definir a figuração do herói pactário?

4.4 O pacto de Quaderna

O Diabo não há [...] Existe é homem humano.

Guimarães Rosa

É inevitável, ao lermos o *Fausto*, mesmo o das primeiras edições populares, que surja em nossa memória mais enraizada o conto *Aladim e a lâmpada maravilhosa* de *As Mil e uma noites*, onde identificamos elementos funcionais e alguns motivos comuns às duas obras, como por exemplo, o *feiticeiro*, a *tarefa difícil*, o *objeto* e o *auxiliar mágico*, a *demanda* e os *desejos*. A história, que já faz parte do repertório popular, narra que Aladim, moço desobediente e tido como mau e preguiçoso, um dia encontra um mago que lhe confia a missão de conseguir a lâmpada maravilhosa que estaria numa gruta. Aladim, ao chegar ao lugar, é enganado pelo mago que lhe tranca na caverna onde verá manifestar-se depois o gênio da lâmpada que lhe concederá o direito de fazer três pedidos...

Para Mielietinski, “no conto mágico de costumes o lugar das forças mágicas é ocupado pela própria inteligência do herói e por sua boa estrela, e nele pode-se notar a oscilação entre o astuto maquinador e o simplório afortunado.”³⁵⁷

Pode-se conferir, a título de complementação, um trecho da versão deste conto, feita para o folheto em cordel por Patativa do Assaré [1909-2002]:

Da África tinha chegado
por aquele mesmo ano
um velho misterioso
de aspecto desumano
a quem o povo chamava:
“O Feiticeiro Africano”

³⁵⁷ MIELIETINSKI, E.M. **Arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p.70.

Era um grande necromante
 que de tudo conhecia
 com o segredo da arte
 de sua feitiçaria
 viu que perto de Bagdá
 um grande tesouro havia³⁵⁸

Exemplificada, ainda que brevemente, a história de *Aladim* demonstra a riqueza temática que a imaginação literária alimenta há séculos através do “mito-motivo” ou ainda o *leitmotiv* universal que simboliza o acerto, a troca e a recompensa que, levada às últimas instâncias, define o pacto ou o acordo que se efetua com a utilização de meios mágicos ou sobrenaturais.

Ressaltando a infinidade de registros da tradição popular, Jerusa Pires Ferreira faz considerações em um oportuno estudo sobre o Diabo no conto popular paraibano, que mostra que há “quatro tipos fundamentais de pautas ou pactos, a serem feitos com esta figura: Contratos com Satã em troca de fortuna, felicidade, mocidade, e aquele definido como o de entrega da alma”.³⁵⁹ Poderíamos acrescentar que, em muitos momentos os quatro tipos fundem-se em uma mesma “negociação”.

O pacto configura-se por uma aliança e a concretização do objetivo mágico nunca aspirou à condição do “milagre” como ocorre na religião cristã. Não se concebeu no imaginário cristão a ideia, por exemplo, de um pacto ou contrato com uma entidade santa, já que aí se afiguraria outro nível dialético de negociação, que é a “promessa” e sua resposta milagrosa, cujo acerto se dá por meios estritamente espirituais.

É impossível fazer pactos com Deus, a não ser pela mediação daqueles a quem Deus falou, por meio da revelação sobrenatural, quer através dos lugar-tenentes que sob Ele governam, e em seu nome. Porque do contrário não podemos saber se os nossos pactos foram aceitos ou não.³⁶⁰

³⁵⁸ ASSARÉ, Patativa de. **História de Aladim e a lâmpada maravilhosa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

³⁵⁹ Altimar Pimentel. *O Diabo e outras entidades míticas do conto popular da Paraíba*. Brasília: Coordenada, 1969. apud PIRES FERREIRA, Jerusa. **Fausto no horizonte**. *Op. cit.*, p.63.

³⁶⁰ HOBBS, Thomas. **Leviatã**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.119.

Os pactos ou contratos, na tradição e na essência, pertencem às circunstâncias terrenas, humanas e aos acontecimentos sobrenaturais, e geralmente estão associados ao plano humano ou diabólico. Como vimos em capítulo anterior Pires Ferreira também identifica nessa dinâmica a presença do pícaro e a dualidade complementar na narrativa goetheana:

O logro e os pactos são, em geral, a arma dos espoliados, como já se disse, para lidar de maneira astuta e graciosa com os opressores.[...] Ao analisar o Fausto de Goethe, Haroldo de Campos põe ênfase na linguagem picaresca de Mefisto, que o situa entre pícaro e malandro, e tem que ver com toda a tradição de malícia popular; e não apenas o demo, mas realça ainda a fala do doutor pactário, mofando do pobre diabo, num diálogo todo compatível com a tradição da picaresca popular.³⁶¹

Até Goethe, os *Faustos* da danação fizeram do protagonista e do diabo heróis complementares em que este último saía vitorioso. A transfiguração final na passagem do personagem definido pelo caráter heróico da salvação virá, portanto, no Fausto goethiano, representado pelo triunfo do eterno feminino em que Fausto, ao final, será salvo. Margarida, como Justina no *Livro de São Cipriano*, será a heroína que resiste à tentação e recusa o pacto representando a pureza e a simplicidade personificada pelo bem.

N’A *Pedra do Reino*, para Suassuna, o diabólico e o divino comparecem na dualidade que simboliza a eterna recusa de redução ou simplificação do mundo; Quaderna será pactuário da ambivalência das forças sagradas e profanas. À vida e à esperança, personificadas na promessa do retorno e da salvação através de Sinésio, se contrapõem a morte e o “Sonho perdido” na figuração da “terrível Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras”³⁶²

O pacto de Quaderna, no *Folheto XXII*, é o da Sagração do Quinto Império, a continuação do reino fundado a partir de Pedro Alexandre Quaderna, o bebê sobrevivente do Massacre da Pedra do Reino e também seu avô. E esse reino áspero e sangrento, herdado da linhagem de D. João Ferreira Quaderna, o execrável, é a afirmação da esperança de retorno, a remissão sebastianista para o Sertão onde Quaderna se elevará como o novo rei e onde buscará recuperar em seu

³⁶¹ PIRES FERREIRA, Jerusa. **Fausto no horizonte**. São Paulo: EDUC-HUCITEC, 1995, p.62.

³⁶² SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2004, p.306.

sangue a grandeza do “Régio Selo de Deus”, no grande momento do pacto “perigosamente diabólico e gloriosamente divino.”

A cena é ritualística quando Quaderna prepara-se para o pacto. Desembrulha o matolão, tira a coroa de prata dos antepassados, toma duas varas-de-ferro de tanger bois que sempre conduzia e enfia no topo de uma a “Esfera com Cruz” que faz dela um cetro, e na outra um semicírculo enfolhado e entalhado que a transforma no “Báculo Profético”. Em seguida veste o “Manto Real”, costurado com pedaços de couro de onça e gato-maracajá e sobre um pico de pedra contempla a coroa “terrível, prateada”:

Pousei um momento a Coroa fatídica e astrosa, faiscando e pingando sangue, no Sol. Era um grande momento, perigosamente diabólico e gloriosamente divino. O gesto que eu ia praticar arriscava minha garganta e, ao mesmo tempo, recuperava para o meu sangue a grandeza do Quinto Império. Aquelas pedras desiguais, brutas, gigantescas apesar de tudo, tinham, na sua desordem, o fascínio de um enigma ligado à Besta Bruzacã, à Vaca do Burel, ao Cavalo Misterioso, ao Dragão do Reino do Vai-e-Volta, à Ipuapiapa, enfim, a todas aquelas encarnações que a Onça-Malhada do Divino assumia em suas aparições, fosse no Sertão, fosse no Mar, fosse nas desventuras narradas nos “folhetos”.³⁶³

Nesse momento Quaderna é tomado pela visão da beleza das pedras e reconhece a riqueza encantada e fabulosa do mundo “régio” a que se referira Euclides Villar sobre a poesia. Refaz o ritual de encantação de seu antepassado Dom João Ferreira Quaderna, o execrável na “Pedra dos Sacrífios”, sagrando a si mesmo como o herdeiro do “Quinto Império da Pedra do Reino”. Nesse momento Quaderna pronuncia a Oração da Pedra Cristalina:

Minha Pedra Cristalina, que no mar foste achada, entre o Cálice Bento e a Hóstia Consagrada. Treme a terra, mas não treme Nosso Senhor Jesus Cristo no altar sagrado.
Tremem, porém, os corações dos meus inimigos e dos que me desejam o mal. Eu te benzo em cruz e não tu a mim, entre o Sol, a Lua, as Estrelas e as três pessoas distintas da Santíssima Trindade.
Meu Deus! Na travessia avistei meus inimigos.
Meu Deus! Eles não me farão mal, pois com o manto da Virgem sou coberto e com o sangue de meu Senhor Jesus Cristo sou protegido. Eles tentarão me atingir, mas não atingirão. Suas setas de maldade se desfarão como o sal na água. Se tentarem me cortar, não conseguirão. Suas lâminas se dissolverão aos raios do Sol. Se tentarem me amarrar, os nós se desatarão

³⁶³ Id., p.150.

por si. Se me acorrentarem, os elos se quebrarão pelo poder de Deus. Se me trancarem, as portas da prisão ruirão para me dar passagem. Sem ser visto, passarei por entre meus inimigos, como passou, no dia da ressurreição, Nosso Senhor Jesus Cristo por entre os guardas do sepulcro. Salvo fui, salvo sou, salvo sempre serei. Contra mim nada valerá. Contra os meus ninguém se levantará. E para proteger meu lar, com a chave do sacrário eu o fecharei.[...]

A oração “para fechar o corpo” da Pedra Cristalina, cuja matriz possivelmente seria o *Salmo 91* da Bíblia, consta de algumas edições do *Livro de São Cipriano*. Geralmente considerada de autoria anônima, segundo Quaderna, ela haveria sido escrita pelo santo padre do Juazeiro, o “Padrinho Padre Cícero”. Uma curiosidade é que quando o cangaceiro Lampião foi morto em 1938, em Angicos, no interior de Sergipe, essa oração foi encontrada entre seus pertences, o que ilustra a religiosidade do cangaceiro e a necessidade de ser protegido contra os males, “fechando” seu corpo.

Na cena, quase delirante e “quixotesca” da coroação e do pacto solitário, o “sonho perigoso”³⁶⁴, selado com as forças “divinas e diabólicas” e com o sangue de seus antepassados, Quaderna é o herói, mas também é o anti-herói das vitórias ocultas, aquele que em um capítulo anterior da história havia matado a cobra e depois uma onça sem perceber [*Folheto XX*, “A Terceira Caçada Aventurosa”], pensando ter atirado em um preazinho. Pela façanha, a propósito, foi considerado pelos companheiros naquele momento como “um caçador dos grandes”.

Quaderna almeja ser o herói, mas um herói secreto [*“És Rei? De fato, foste Rei?”, indagará o Corregedor*]³⁶⁵ e sonha com as proezas de seus antepassados, apesar do sacrifício e da sina trágica. E este sonho, como um segredo, ele dividirá apenas com o leitor ao reacender em seu sangue essa sina trágica e heróica dos Quadernas. A narrativa aí se abre, exatamente quando o personagem, em seu lugar mais íntimo, confessa ao leitor que não perde de vista a realidade enquanto herói que é, mas ao mesmo tempo como um fingidor de herói, humano e falível, dirá ao fim do ritual:

³⁶⁴ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2004, p.27.

³⁶⁵ SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino**. Projeto Quadrante. Dir. Luiz Fernando Carvalho. Episódio I, TV Globo, 2007.

Infelizmente, porém, esses momentos são puros e ardentes demais, para durar. Tive que voltar ao cotidiano. Embrulhei de novo todos os meus sinais régios, e voltei para junto dos companheiros, fingindo uma calma ainda maior do que a da morte da Onça, e agindo em tudo o mais como se um acontecimento vital para mim, para o Sertão, para o Brasil, para o Mundo e para Deus, não acabasse de ter se passado ali.³⁶⁶

Neste aspecto acreditamos que se delineie o espaço ético fundamental em que Suassuna rompe por um momento com o maravilhamento da “loucura” em Cervantes. Para Quaderna a realidade é soberana em seu desejo premente, aquela *realidade-realeza* em contraposição à *literatura-literária*, como havíamos observado anteriormente. Quaderna é um personagem literário que habita a realidade comum, e nas palavras do próprio Suassuna “a arte, não é uma imitação do real, mas uma recriação, uma realidade *magnificada*”, acontecimento que para ele situa-se numa altura que vai além dos limites impostos pela razão ou pela loucura.

Já o pacto goetheano reveste-se de um caráter farsesco quase de aposta e risco:

MEFISTÓFELES

Em tal sentido podes arriscar-te.
Obriga-te, e hás de nesses dias ver
Com gosto o cimo de minha arte,
Dou-te o que nunca viu humano ser

FAUSTO

Que queres tu dar, pobre demo?³⁶⁷

É interessante, nesse sentido, a importância do registro da palavra escrita em detrimento da palavra oral no pacto do *Fausto* de Goethe:

MEFISTÓFELES

No festim doutoral, assumirei tão logo
De servidor o ofício e o porte.
Mas, por amor da vida e morte,
Algumas linhas, só, te rogo.

FAUSTO

Pedante, algo de escrito exiges mais?

³⁶⁶ Id., p.152.

³⁶⁷ GOETHE, Joahann Wolfgang Von. **Fausto-Uma tragédia- primeira parte**; Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004, p.167

Palavra de homem conheceste tu jamais?
 Não basta, pois, reger-me eternamente
 Os dias minha fé expressa?
 MEFISTÓFELES

Por que exageras teu fraseado
 Com jeito tão acalorado?
 Serve qualquer folheto ou nota,
 Com sangue assinas, uma gota!

FAUSTO

Pois bem, a farsa, então, se adota,
 Já que te deixas contentado.

MEFISTÓFELES

Sangue é um muito especial extrato.
 [...] ³⁶⁸

O pacto de Fausto e o pacto de Quaderna são ritualísticos e, considerando as diferenças constitutivas em cada um, ambos encenam o acontecimento simbólico que vai além da instância verbal. O *mito* fáustico, surgido na Idade Média, legitima o ato da escrita como documento, registro material de um acordo contratual, um procedimento que define a percepção da identidade e a “palavra” de alguém, mediante sua assinatura ou pacto. Para Hobbes, no *Leviatã*, os contratos eram qualquer juramento proferido segundo fórmula ou ritual :

Os sinais de contrato podem ser *expressos* ou por *inferência*. Expresso são as palavras proferidas com a compreensão do que significam. Essas palavras são do tempo *presente*, ou do *passado*, como *dou, adjuco, dei, adjuquei*, [...] Os sinais por inferência são, às vezes, consequência de palavras, e às vezes consequência do silêncio; às vezes consequência de ações [...] Portanto, tudo o que pode ser feito entre dois homens que não estejam sujeitos ao poder civil é jurarem um ao outro pelo Deus que ambos temem. ³⁶⁹

Em entrevista, quando perguntado se o desejo de viver o levaria a um pacto fáustico, Suassuna respondeu:

Pacto com o demônio? Não, não faço negócio com esse cidadão... Agora, Quaderna, de certa forma, faz. Isso não ficou muito claro na *Pedra do Reino*

³⁶⁸ Id., p.171.

³⁶⁹ HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.116-123.

porque tinha uma continuação que eu não cheguei a escrever. Se eu conseguir terminar esse romance que estou fazendo agora, isso aparecerá melhor.³⁷⁰

A noção de *mito* fáustico pode ser pensada como caracterização de uma aliança na negociação entre o humano e as forças sobrenaturais, no sentido da instauração de uma nova ordem de concretização, a ação movida pelo desejo como possibilidade infinita de renovação.

Com o tema do pacto apresentado neste capítulo, retomamos o *arcaico*, a *importância da palavra*, a *metáfora poética*, o *ritual*, a *oralidade* e o *mito*, sob aspectos distintos em Goethe e Suassuna. No conceito propiano das funções na narrativa, vimos, durante o decorrer da pesquisa que mudam os nomes e ao mesmo tempo os atributos das personagens, o que não muda são as suas ações ou as suas funções. Portanto, ações semelhantes se emprestam a diferentes personagens, sendo possível a partir daí estudar as funções desses personagens dentro da narrativa. Afinal, não seriam os enredos em si mesmos que poderiam ser explicados historicamente, mas o sistema de composição ao qual eles pertencem, a ligação histórica que existe. Com isto abre-se o caminho para estudá-los também separadamente, e de certa maneira foi o que buscamos neste trabalho.

Observamos que, do século XIV ao século XVII, o pacto foi sempre instrumentalizado por linhas de forças religiosas e políticas. Goethe, no decorrer dos dois *Faustos*, trabalho que lhe ocupou por quase sessenta anos, virá secularizar a relação pactária abrindo saídas que possibilitaram pensar o ser humano de uma perspectiva mais próxima da liberdade de ação.

Suassuna, a partir da ampla expectativa que a atividade criativa permite ao escritor contemporâneo, elabora com seu texto inúmeras possibilidades, ao tratar o tema do diabo na *Pedra do Reino*: Quaderna estabelece um pacto que, subjetivo, abre-se ambivalente no pensamento do personagem, atualizando a função do duplo-negativo que faz do teatro o seu teatro e o teatro do seu povo, buscando o Rei que existe dentro de si próprio e de cada um.

É interessante transcrever aqui algumas palavras de Suassuna sobre o *mito* em sua trajetória primordial e que se alinham na perspectiva que buscamos abordar até aqui:

³⁷⁰ SUASSUNA, Ariano **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, Inst. Moreira Salles, nº 10, 2000, p.41.

Os problemas fundamentais do homem estão lá [no arcaico]. E o homem é igual em qualquer canto, em qualquer época. O que varia são as circunstâncias através das quais cada comunidade realiza o humano.³⁷¹

Conclusão

“Nenhuma cultura se dá em bloco. Toda cultura comporta uma heterogeneidade originária.”³⁷² Ao chegar à conclusão desta pesquisa, acreditamos haver alcançado nosso objetivo mais importante: a análise de aspectos da apropriação do *mito* fáustico pelo escritor Ariano Suassuna. A imensa rede de textos e autores que cercam Suassuna nesse seu percurso, sua multiplicidade e desdobramentos, evidenciam a impossibilidade de esgotamento da análise. Daí haveremos nos concentrado, na análise, em textos centrais para a caracterização de Fausto desde o século XVI [de Spiess, Marlowe e Goethe] e em *Dom Quixote*, de Cervantes, em consideração à relevância que o próprio Suassuna atribui a este último texto, diante de nossa questão.

A grandiosidade da obra de Suassuna possibilitou, primeiramente, confirmar o espaço de riqueza semântica e estrutural que a literatura brasileira partilha, quando associada à literatura universal. Isso se manifestou em nosso trabalho, sobretudo a partir da evidenciação do diálogo com a obra de Goethe, que, por sua vez, oferecera ocasião para o estabelecimento da categoria *mito-poética* em torno da figura fáustica, segundo a conceituação e reflexão teórica de Mielietinski.

De acordo com o que vimos, o *mito* fáustico reafirma uma dinâmica que movimentou a história e a literatura até os dias de hoje – e insere assim os estudos literários numa perspectiva ética, reflexiva e etnológica, como o fiel da balança que mantém viva as instâncias sagradas. Pois, sendo ainda o diabo *persona non grata* que inspira temor e dilaceramento, mostra-se também graciosamente farsesco na face que revela o seu testemunho vivo na importância da narrativa oral, atuando na transmissão e transformação das matrizes literárias. Sua concepção ultrapassa os limites religiosos e teológicos, alinha-se a certa universalização do pensamento, sendo este um fator que ressalta diferenças e pontos comuns entre as culturas.

³⁷¹ SUASSUNA, Ariano **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, Inst. Moreira Salles, nº 10, 2000, p.26.

³⁷² ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p.117.

Como afirmou Paul Zumthor “para além do espaço-tempo de cada texto, desenvolve-se outro, que o engloba e no bojo do qual ele gravita com outros textos e outros espaços-tempos; movimento feito de colisões, de interferências, de transformações, trocas e rupturas”.³⁷³

Para atestar este fato, é preciso que apenas nos acerquemos da obra do próprio Paul Zumthor, de E. Mielietinski, de Vladimir Propp, ou da grande pesquisa amorosa de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular. E não existem dúvidas sobre a espessura que estes estudos alcançam quando se aproximam da obra de Suassuna, de Goethe, de Cervantes, legitimadores da mais profunda arte literária.

Observamos no decorrer da pesquisa inúmeros pontos conflitantes e não solucionados, entre aspectos formais e estruturais, entre fatores relativos à identidade e a História, entre as convicções religiosas, o sobrenatural e a razão, na busca de uma ou mais verdades. Mas se, em algum momento da análise esbarramos no infinito labirinto das teorias, lembramos como Compagnon que “o *protervus* é sem fé e sem lei, é o eterno advogado do diabo, ou o diabo em pessoa: *Forse tu non pensavi ch'io löico fosse!* Como Dante lhe faz dizer, ‘Talvez não pensasses que eu fosse um lógico’ [*Inferno*, Canto XXVII, v. 122-123] – nenhuma doutrina, senão a da dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura.”³⁷⁴

Aqui se encerra esta pesquisa dedicada a D. Ariano Suassuna, o leitor, neste ano de 2010, por ocasião dos Quarenta Anos da publicação do *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*.



³⁷³Id., p.150.

³⁷⁴COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p.23.

ANEXO

Entrevista de Ariano Suassuna a Jussara Salazar

Herdeiro de Arlequim e do Mateus, afirma que a literatura deflagrou-lhe um estado de encantação e que foram os escritores e o circo, os heróis de sua infância. Sobre este áspero e belo mundo, move-se entre a erudição e o Romanceiro popular do Nordeste, entre a criação, o reino do sonho e a inspiração de um universo fantástico. Ave rara e cavaleiro do sol, ele canta a pedra do destino e a beleza. Do caos do mundo, tece a poesia do Sertão, na claridade de suas iluminogravuras e no encantamento que sente pelos personagens que cria. Visionário, prega uma salvação pela arte, dizendo que optou pela criação coletiva do povo sertanejo, e afirmando ainda o gosto pela riqueza de uma poesia obscura, declarando um amor profundo ao escrever na língua portuguesa, para ele, a mais bela e seu desafio maior. Rosas de ouro, águas estanhadas, margem de um rio pedregoso, fruto de prata, manto sagrado do sonho sob um claro céu alumiado, eis aqui, a palavra viva de Ariano Suassuna, nesse depoimento/entrevista. [*Jussara Salazar*]

*Aqui, morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino
pulsava, junto ao meu, seu Coração.*

O REINO - A Morte, Ariano Suassuna

Como foram os primeiros escritos?

Suassuna: Eu comecei a escrever por causa da importância que a literatura começou a assumir pra mim, desde muito menino. Meu pai tinha uma biblioteca muito boa, e meus irmãos mais velhos levavam livros para o Sertão onde eu morava, e então, assim que eu me alfabetizei, comecei a ler romances policiais e de aventura, entre os quais, um que ainda hoje me encanta muito, *Escaramuche*, de um escritor chamado Rafael Sabatini, figura curiosa, ignorado por tudo, por todas as histórias de literatura, porque é considerado um autor de quarta, quinta categoria, o que eu não considero e não tenho essa opinião. Muito menino, eu li *Os Três Mosqueteiros*, li outros livros de Alexandre Dumas, como *Memórias de um Médico*, por exemplo. *O Conde de Monte Cristo* e esses livros me tocaram muito. Quando menino, eu posso dizer que três coisas que me encantavam eram os passeios pela caatinga sertaneja, pelo mato, pelas pedras, e que eram empreendidos sob o pretexto de caçadas, que os ecologistas me perdoem, mas nós íamos caçar. O encantamento mesmo que eu sentia, era pela excursão, pela paisagem, pelo mato, pelos bichos que a gente encontrava, e pela companhia também dos irmãos, dos primos, que me acompanhavam na caçada.

O segundo fator de encantamento da minha infância era o circo. É por isso que o palhaço é uma figura tão importante na minha literatura, é porque bastava a gente ouvir a notícia, "o circo chegou", e já mudava o cotidiano, já ficava uma coisa mais bonita, mais insólita, mais fantástica.

A outra coisa era a leitura. A leitura me dava a mesma encantação do circo e das caçadas, porque inclusive, eu lia livros nos quais se descreviam caçadas, e nos quais haviam circo ou teatro, porque pra mim o teatro e o circo sempre estiveram indissolúvelmente ligados, entre outras coisas, porque foi num circo que eu vi o primeiro espetáculo em teatro na minha vida. Foi uma peça chamada *O Terror da Serra Morena*. Depois eu vi outra peça chamada *A Ladra* de um dramaturgo pernambucano chamado Silvino Lopes, e vi *Deus lhe pague* de Juracy Camargo. A gente via isso no circo ou então pelos grupos ambulantes de teatro que apareciam por lá e que também tinham alguma coisa de circo. E nesse romance do qual eu lhe falei, *Escaramuche*, havia inclusive uma trupe ambulante de teatro, com aqueles personagens da *Commedia Dell'arte* que também tiveram repercussão no circo. Eu

não sei se você sabe disso, mas no espetáculo popular nordestino existem dois personagens, Mateus e Bastião, que são herdeiros do Arlequim e do *Brighella*, da *Commedia Dell'arte*, e que no circo existe também, pelo menos no circo da minha infância existiam, o palhaço sabido e o palhaço besta, que eram herdeiros exatamente de Arlequim e Pierrô e de Mateus e Bastião.

Então, como a leitura desempenhava em mim este papel de deflagrar esse estado de encantação, que pra mim era único, importantíssimo, eu comecei a admirar os escritores. Os escritores passaram a ser os heróis de minha infância, e eu imediatamente quis me tornar um deles, foi por aí que eu comecei.

O que veio primeiro, a poesia ou o romance?

Suassuna: O que veio primeiro foi a poesia, ou melhor, foram os dois gêneros literários, conto e poesia. Eu escrevi um conto aos doze anos e logo depois um poema; ficaram inéditos e foi ótimo que ficassem porque eram péssimos, então eu só publiquei pela primeira vez um poema aos dezoito anos, em 1945, por intermédio de um professor meu de geografia. Eu fiz uma prova de geografia, e não sabia o assunto, aí usei de todas as artimanhas literárias que eram possíveis, citei Carlos Drummond de Andrade, tinha tudo, só não tinha geografia, então quando ele foi entregar as provas no dia seguinte entregou todas menos a minha. Depois ele disse, "eu deixei essa aqui por último porque quero conhecer o autor, pois não tem nada de geografia, mas ele deve gostar de literatura, como eu gosto também", aí me identifiquei e fui lá ao término da aula e ele me perguntou, "você escreve?" Eu disse, "escrevo". "O que é que você escreve?" Ele perguntou e eu respondi: "escrevo poesia". Disse-me então, "traga um poema seu" Levei um poema pra ele, que me fez uma surpresa enorme, publicando no domingo seguinte no jornal. Ele se chamava Tadeu Rocha, era um professor e escreveu uma biografia muito boa de Delmiro Gouvêa, era um sertanejo de Alagoas. Então foi publicado pela primeira vez no Jornal do Comércio, no dia 7 de outubro de 1945, um poema meu chamado *Noturno*, e aí começou minha carreira de escritor. Nessa época eu já morava aqui no Recife, vim pra cá em 1942, com 15 anos de idade. Quando foi publicado o poema, eu estava fazendo o último ano do segundo grau.

O senhor utiliza simbologias fortíssimas e constrói ligações entre o popular e as tradições eruditas, o que torna a sua obra sempre atual...Foi sempre um interesse seu?

Suassuna: A ligação entre a cultura popular e as tradições eruditas... Bem, isso veio um pouco depois. No tempo que eu publiquei o noturno, estava bastante influenciado pelos poetas românticos ingleses, principalmente, Keats e Shelley, poetas da geração romântica. Mas veja bem, ao mesmo tempo, o primeiro poema que eu tinha tentado escrever no sertão, aos 12 anos, era um poema no qual eu procurava descrever as pedras, e as serras sertanejas. O primeiro verso tinha tanto T que eu nunca vi...Mas isso era um erro grave em qualquer poeta, a chamada colisão, e eu me lembro que começava assim "Tristes serrotes desta triste terra", parecia trava-línguas. Mas daí, imediatamente depois desse, e antes de eu sofrer a influência dos românticos ingleses, escrevi um poema onde se falava, ou melhor, se descrevia uma emboscada sertaneja, onde havia já uma presença do Romanceiro. Imediatamente depois do *Noturno*, e em outro poema, eu voltei a essa ligação entre o popular e o erudito, porque eu conhecia os versos dos cantadores desde menino. A primeira cantoria que eu assisti, eu tinha 8 anos de idade, em 1935. Fui levado por um irmão meu, Lucas, que era mais velho que eu, a um dos grupos de dois cantadores, e nessa cantoria estava presente um dos maiores cantadores do Nordeste de todos os tempos, chamado Antônio Maria, que além de improvisar cantou ao som da viola um folheto que me impressionou muito, uma história fantástica... E eu me lembro que aquilo me tocou muito.

Ao mesmo tempo, na minha família existiam várias tradições de relatos de guerras, a memória de relatos de lutas, de cangaceiros ligados a minha família. Então, alguns desses cangaceiros, que eram ligados a minha família materna, eram os irmãos Guabiraba, de Teixeira, e um deles, o mais valente, o mais famoso, foi morto numa emboscada. Aí eu escrevi, na forma dos cantadores, um poema chamado "*Os Guabirabas*". Em 1946, eu entrei para a Faculdade de Direito, e lá eu conheci duas pessoas que foram muito importantes na minha formação de escritor. Um foi o poeta José Laurênio de Melo e o outro foi Hermilo Borba Filho, que era mais velho que eu. Mostrei meus poemas à Hermilo, que gostou muito, principalmente desse, *Os Guabirabas*, que era um poema sobre cangaceiros, na

forma usada pelo Romanceiro popular do Nordeste. Quando leu *Os Guabirabas*, Hermilo disse - "você precisa conhecer a obra de Federico Garcia Lorca", e me emprestou alguns livros de poesia e de teatro como *O Romanceiro Cigano*, *A Casa de Bernarda Alba*, *A Sapateira Prodigiosa*, *Yerma*, e *O Amor de D.Pirlimplim com Belisa em seu Jardim*, quer dizer, algumas peças de Garcia Lorca, cuja descoberta pra mim foi um deslumbramento. A partir daí, passei a ligar ainda mais fortemente a minha poesia e o meu teatro ao Romanceiro popular do Nordeste, pelo caminho que Lorca havia me aberto. Eu tinha iniciado, mas era ainda uma influência que não havia se definido, e lendo Lorca resolvi, o meu caminho é por aqui. Abandonei os românticos ingleses, e cheguei àquele caminho que Lorca me abriu.

Como se realiza a construção dos personagens?

Suassuna: Quanto a construção dos personagens, existem criação e inspiração na realidade, existem as duas coisas simultaneamente, às vezes eu parto de um personagem real e outras vezes eu parto da imaginação, outras vezes de uma história oral tradicional que corra no Nordeste. Agora, sempre existe o trabalho de recriação, que é o trabalho feito pela imaginação criadora de cada escritor. Então vou lhe dar dois exemplos, no *Auto da Compadecida*, tem os personagens João Grilo e Chicó. Em primeiro lugar eu quis ali, entrar com essa tradição a respeito da qual eu acabo de falar, o Mateus e o Bastião, que são dois personagens, por assim dizer, emblemáticos, do espetáculo popular do Nordeste. De certa forma, João Grilo é o Mateus, e Chicó é o Bastião. João Grilo é o palhaço sabido e Chicó é o palhaço besta. João Grilo é Arlequim e Chicó é Pierrô. Por outro lado, nos folhetos de Cordel da literatura nordestina, existe um personagem esperto, um pícaro, um "quengo", que é como a gente chama aqui a cabeça, o coco, e é o personagem que tem boa cabeça para preparar armadilhas, iludir e enganar os outros. O meu personagem João Grilo, não é o do folheto e apenas coloquei o nome dele para prestar homenagem a esse tipo de pícaro, do "quengo" esperto.

Entre os anos de 1952 e 1954, eu conheci aqui um jornaleiro, um gazeteiro, como a gente chamava, que era um jovem muito engraçado, muito astucioso, muito esperto, a tal ponto que os companheiros dele lhe colocaram o apelido de João

Grilo. Então, eu me baseei nele também pra fazer o personagem. Então você veja, parti de um personagem real, do personagem Mateus do espetáculo popular, e do João Grilo do folheto, pra fazer o João Grilo. O Chicó, eu me baseei num personagem real que existiu na minha terra, mentiroso, que se chamava inclusive Chicó. Ele era admirado com as mentiras imaginosas, eu tinha uma admiração enorme por ele. Evidentemente eu recriei, para que ele coubesse no universo da peça. Mas algumas daquelas histórias que estão lá, com as mentiras atribuídas ao personagem, são do personagem real, são dele mesmo. Aquela história do cachorro, a do peixe, o "pirarucu que pescou ele", aquilo que está lá, é textual. Inclusive perguntei à ele sobre a história - "Você não tinha fome, Chicó"? E ele respondeu, "fome não, mas era uma vontade de fumar danada!"... Ele tinha umas histórias ótimas! Lembro que uma vez, ele estava mentindo numa roda de gente, e todo mundo vibrando, e aí apareceu um sujeito desagradável lá, e disse - "Isso que você está contando, não é verdade não! Eu estava lá, e não foi assim como você contou"... Chicó disse "Muito bem, está vendo agora o que você fez? Está todo mundo constrangido, eu estou constrangido e todo mundo sabe aqui em Taperoá que eu minto. Agora me digam: vocês preferem as minhas mentiras ou as verdades desse besta? " E todo mundo aplaudiu Chicó!

No *Casamento Suspeitoso*, existe um personagem chamado Manoel Gaspar, esse eu me baseei num personagem real, que era o morador de um tio meu, Joaquim Duarte Dantas e trabalhava na fazenda dele. Esse era exatamente como está lá, mentiroso, frouxo, gago, eu nunca vi um sujeito mais covarde que aquele, era uma figura ótima. Era viúvo pela terceira vez e chamava as três mulheres de, "a finada velhaca", "a finada safada" e a "finada cachorra da moléstia". "A finada cachorra da moléstia" é porque era muito braba, diz que até dar nele dava; a "finada velhaca" ele disse que era absolutamente sem confiança em matéria de dinheiro, e ele gago dizia - "Eu nunca vi uma mulher mais perdedeira do que aquela, todo dinheiro que eu dava à ela, ela perdia..." Agora, a "finada safada", era o contrário, "era achadeira, de vez em quando chegava lá em casa com um dinheiro que eu não sabia onde ela tinha arranjado", dizia ele. Pois é, aí um dia ele chegou junto do meu tio e disse - "Oh seu Quincas, o senhor deu ordem a Cirilo dele montar seu cavalo?" Seu Quincas disse - "Não, por que? " -"Porque ele ia acolá montado nele !" Aí seu Quincas, muito brincalhão, inventou que Cirilo era um assassino, mas não era não,

Cirilo era a pessoa mais pacífica do mundo, e disse a Manoel - "Ah! Cirilo está muito enganado! Pensa que só porque ele já matou dezesseis pessoas eu tenho medo dele ! Mas eu não tenho o menor medo dele, vou chamá-lo aqui e vou passar-lhe um carão, e vou chamar você Manoel, como testemunha !" Aí diz Manoel - "Não chame não que eu sustento não". Aí seu Quincas disse - "Sustenta sim, o senhor viu quando ele ia subindo no cavalo..." E então o Manoel responde - "Eu não vi direito não seu Quincas, pois quando eu olhei assim, ele ia passando a perna, mas eu me virei logo de costas, que eu não gosto de me meter na vida dos outros"...(risos) Um personagem desses está pronto, não é?

A morte pontua seu trabalho de maneira muito intensa...

Suassuna: A morte é um tema fundamental, porque na minha visão, de um ponto de vista meramente humano, veja bem, eu tenho uma visão religiosa do homem e do mundo, mas se você considerar do ponto de vista humano, se Deus não existisse, bastaria a morte pra tirar qualquer sentido de vida. Eu acho a morte uma coisa tão terrível, primeiro que eu acho que a gente não deveria morrer, acho que o homem não foi criado para a morte, o homem foi criado para a imortalidade, tanto assim que concebeu essa idéia, a da imortalidade. Então, só existe um jeito de procurar aceitar a morte, é pela salvação pela arte. Pois pra mim, coisas que não têm salvação do ponto de vista metafísico, são chamadas à uma salvação estética.

Existe uma peça de Shakespeare chamada Ricardo III, e essa peça é baseada em um fato real da história inglesa, onde o Duque de York torna-se rei, matando um irmão e dois sobrinhos, dois meninos. Quer dizer, não existe nada mais repugnante, coisa mais feia, do que o assassinato de duas crianças, principalmente sendo praticado, esse assassinato, por um tio das crianças e pelo poder. Então é um ato feio, terrível, que não tem salvação, não tem explicação metafísica, e Shakespeare pegou essa coisa horrorosa, terrível na realidade e transformou numa obra de arte, chamou esse acontecimento horroroso à uma salvação estética. Eu acho que isso é uma das tarefas do escritor, do poeta, é tornar o que existe de feio, de terrível na vida e na morte, em motivo de beleza. É por isso então, que eu resolvi partir da criação coletiva do povo sertanejo, que lá chama a personificação da morte

de Caetana, pois acreditam ser uma mulher bonita. E é por isso, que eu acho que essa é a única maneira que eu tenho de aceitar essa desgraçada.

Observando outro aspecto, e o humor, esse traço *arlequinesco* que permeia seu texto, o senhor se inspira em si próprio?

Suassuna: Ah, isso também é outra defesa que eu tenho contra as durezas e crueldades da vida e do mundo. Eu procuro me defender com duas coisas: uma é o sonho e a outra é o riso. Uma moça fez uma tese sobre *A Pedra do Reino*, o meu romance, chama-se Catarina Santana de Pontes, e o título da tese, que eu gostei muito, chama-se "*O Riso a Cavalos no Galope do Sonho*" e ela exatamente sustenta essa idéia de que eu me defendo das crueldades do mundo e até da própria morte através desses dois elementos, o riso e o sonho. O que você chama em mim de arlequinesco, e o poético.

É mesmo, sou bem humorado, graças a Deus, e é uma das coisas que me permitiram chegar a essa idade que estou assim bem humorado e animoso. Ainda outro dia, eu falei disso aí publicamente, sobre a figura do velho lamentoso, e não tem quem aguente uma figura dessas não. Eu não tenho preconceito nenhum contra o nome "velho", inclusive. Acho que é até tolice o que andam inventando de nomes para isso. O pior é "terceira idade", é errado e contraproducente, primeiro porque não é a terceira, é a quinta, pois nas minhas contas, as idades são cinco: infância, adolescência, juventude, maturidade e velhice. E se botam três é porque estão fazendo analogia com os frutos, e aí fica ruim pois só tem verde, maduro e podre. Por outro lado, eu sou um sertanejo, e o sertanejo é muito assim como eu, de modo geral, porque é normalmente bem humorado, é corajoso e animoso.

Me contaram uma história de sertanejo que eu acho uma maravilha, a história verídica de uma velha sertaneja, com noventa e poucos anos, que estava comendo uma coisa extravagante, uma comida dessas pesadas, e o filho dela foi chegando em casa às três da tarde, e aí ficou apavorado e disse - "Mas minha mãe, a essa hora comendo uma coisa dessas, a senhora adoece, isso é um perigo!" No que ela respondeu - "Mas meu filho, me diga uma coisa, se eu não pegar uma

doença assim, eu vou morrer de quê ?" Como quem diz, "eu já estou perdendo a esperança de morrer".

Eu acho ótima também, a relação que o sertanejo tem com os médicos, porque o mundo médico, a medicina é uma "quixotada", não é...? Porque eles lutam contra a morte, e existe no sertão um verso que eu acho muito bom, eles dizem: "tem duas coisas no mundo que eu não posso compreender, uma é padre ir pro inferno, a outra é doutor morrer". Pois bem, eles então não levam muito a sério os médicos, então como um sujeito especialista em fazer com que os outros não morram, e ele mesmo morre?

Outra história que me contaram, muito boa de sertanejo, não da minha terra, mas de São José do Egito, uma cidade daqui de Pernambuco, diz que um sertanejo, já velho, estava sentindo dor numa perna, aí os filhos levaram ele à um médico muito famoso de Caruaru, compraram um cartão de consulta e lá chegando, o médico examinou ele e disse - "Olha, o senhor não se preocupe não, isso é da idade..." Disse o sertanejo - "Doutor, olhe, procure outra coisa, que da idade não é não, porque essa outra aqui nasceu no mesmo dia e eu não sinto nada!".(risos)

O senhor tem feito gravuras ao longo de sua vida, fale um pouco sobre seu trabalho como artista plástico...

Suassuna: Sobre as gravuras, veja bem, quando eu era jovem, tentei várias artes, eu tinha inclinação e ainda hoje tenho, para várias artes. Eu fiz um pouco de música, estudei piano, fiz escultura, desenhava, e cheguei a pintar. Mas depois eu cheguei a conclusão que não estávamos mais na renascença, quando um Papa chamava Michelangelo e o sustentava , e aí ele fazia pintura, arquitetura, escultura. Eu vi que na época de hoje, se quisesse fazer com seriedade, porque arte não é brincadeira, você sabe disso muito bem, pois você é artista, eu tinha que optar por uma arte, e eu refleti maduramente sobre qual era a mais vital pra mim, e vi que era a literatura. Agora, eu nunca deixei de desenhar. Não considero que o que faço em artes gráficas, tem a mesma qualidade da literatura, mas tem ligações.

Mas, eu vou lhe explicar como foi que eu passei a me comprometer mais diretamente.

Quando eu escrevi o romance da *Pedra do Reino*, eu precisava de gravuras, porque tem um personagem lá que é um gravador, e que faz gravuras ligadas a história. O caminho normal seria pedir a Gilvan Samico, mas ele estava fora, na Espanha, e aí eu tive que me virar. Além do mais eu queria que aparecessem gravuras do personagem mesmo, e então pensei que seria melhor eu mesmo fazer as gravuras, porque então não precisaria dar autoria à Ariano Suassuna, e ficariam do personagem mesmo. A partir daí, eu comecei a me empenhar mais no desenho, até chegar a essa idéia de iluminogravura, que é um misto da iluminura medieval com os processos modernos de gravura. Parti então, para essas iluminogravuras, que foram uma espécie de estudo para esse romance, no qual estou trabalhando agora. Antes eu fiz uma novela curta, que eu deixei de lado, mas que vai ser incluída agora nesse romance. Esses desenhos aqui, essas pequenas ilustrações feitas a mão vão ser incluídas no romance com as iluminogravuras. Pretendo fundir meu romance, meu teatro e a minha poesia.

Outra coisa que foi muito importante no desenvolvimento da minha gravura, foi um livro que fiz sobre os ferros de marcar bois. Fiz dez pranchas de xilogravuras e marquei os capítulos com um alfabeto baseado nos ferros, explicando formas. São formas bonitas, uma coisa simbólica, bonita mesmo, tudo isso tem significações e me marcou muito nesse caminho.

Como é para o senhor escrever em português em um país como o Brasil?

Suassuna: Eu não saberia escrever noutra canto não. Eu só saberia escrever em português, eu amo profundamente a língua portuguesa. Existem escritores que nascem num país e escrevem noutra língua, mas eu não sei como é que eles fazem isso. Acho a língua portuguesa uma coisa belíssima, que pode até ser ruim para a ciência, eu não sei, mas para a literatura, é muito melhor que o francês, com aquela clareza cartesiana. O resultado é que conheço poucos poetas franceses, que são poetas mesmo, pois na maioria são prosadores metrificados e rimados. A poesia do francês parece prosa, com aquela precisão e aquela clareza, e eu só gosto de poesia obscura, não gosto de poesia clara, mas da poesia obscura, cheia de metáforas e de imagens.

Eu acho uma oportunidade maravilhosa a pessoa escrever em português e sobretudo escrever em português no Brasil. Porque no meu entender, o Brasil é o que Portugal queria ser. Portugal, com os descobrimentos, partiu para objetivar o quinto império sonhado por Antonio Vieira e outros iluminados, mas não conseguiu, e na minha opinião, caberia ao Brasil, e cabe ainda, se não continuarem a trair como estão traindo. Pra mim, o Brasil, tinha uma missão belíssima no mundo, que era a de ser a cultura medianeira, entre o primeiro e o terceiro mundo. Agora, não sei se vai ser possível, com esses neo-liberais que estão aí, querendo reduzir o nosso país a uma cópia de quarta categoria caricata dos Estados Unidos. Eu não queria que o Brasil fosse nem os Estados Unidos de primeira categoria, quanto mais de terceira, quarta, como estão tentando.

Então, eu acho que é uma oportunidade maravilhosa e ao mesmo tempo, um grande desafio escrever no Brasil e em língua portuguesa. Alexandre Herculano disse, "a língua portuguesa é o túmulo de um pensamento", e isso é a frase de um colonizado, eu tenho a impressão que ele só se achava conhecido se fosse conhecido lá fora. E eu lhe digo com franqueza, não é de agora que eu penso assim, pois quando eu era jovem, um dramaturgo me procurou aqui, quando estava escrevendo *O Auto da Compadecida*. Ele disse - "Eu soube que você está escrevendo uma peça e se passa no Nordeste", e eu confirmei e em seguida ele me perguntou como eram os nomes dos personagens, e eu respondi "João Grilo" e "Chicó". Ele falou que "eu estava louco, que uma peça dessas não ia ser lida na França". Eu disse, "e eu com isso? " Pois ele me disse pra dar aos personagens nomes que pudessem ser traduzidos pro francês, pro inglês, olhe que mente colonizada ! Tá bom, pois os meus personagens são "João Grilo" e "Chicó" e aí na França chamam "João Grilo" de "Jean Grillon" e de "John Cricket" nos Estados Unidos, e eu não sou nem francês, nem americano.

Agora, pra finalizar, o senhor poderia falar sobre seu novo livro, esse que está escrevendo...

Suassuna: Em relação ao meu novo livro, não gosto de falar muito sobre o que estou fazendo, mas posso dizer o seguinte, é um romance longo, e ao mesmo tempo

cheguei à conclusão que eu gosto muito de romances compridos... Esse romance, do qual eu falei, e que li na adolescência, tem 16 volumes, *Memórias de um Médico*, e eu já li mais de uma vez, e ultimamente reli os três últimos volumes. *Guerra e Paz*, um romance enorme, não são nem umas vinte vezes que já reli. Eu releio muito, gosto muito de reler. Pois bem, cheguei à conclusão de que o meu tempo psicológico, não é mais o de hoje. As pessoas de hoje, vivem num tempo, numa velocidade que aumentou, e nem todo mundo lê livro grande. E então, dividi esse longo romance em vários romances - contos, e que podem ser lidos separadamente, pois eles formam um conjunto, e os personagens são os mesmos, mas os livros podem ser lidos separadamente. Como já disse, eu estou procurando fundir pela primeira vez, o meu romance, o meu teatro e a minha poesia. Quer dizer, estão todos três lá, presentes. E ele, no todo é uma espécie de revisão e recriação de tudo que eu escrevi, inclusive as peças de teatro, que vão aparecer sob a forma de romance.

10. O senhor gostaria de falar mais alguma coisa?

Suassuna: Ficou bom? Já basta?

Sim, acho que a entrevista ficou ótima...

Suassuna: É que uma das coisas que a gente tem que tomar cuidado no escritor, é a vaidade. Porque o escritor é um artista. A vaidade é uma coisa natural, e não sendo levada muito adiante, é um sentimento natural, não faz mal nenhum. Agora, quando ela se torna uma coisa mórbida, aí é desagradável, e o escritor tem que tomar muito cuidado, os artistas, de um modo geral. Eu procuro tomar cuidado, não me deixar possuir. Mas também têm os vaidosos que são simpáticos, eles são assumidos e brincam com a história. Na Academia Brasileira de Letras havia um escritor nordestino sergipano, chamado Gilberto Amado, e ele era vaidoso conhecido, e era assumido. No dia em que ele tomou posse na Academia, foi recebido pelo Dr. Alceu Amoroso Lima, grande crítico. E o discurso de Dr. Alceu

encantou todo mundo. No dia seguinte, ele telefonou pra casa do Dr. Alceu e quem atendeu foi Dona Maria Teresa, a mulher dele. E aí ele disse - "Mas Dona Maria Teresa, que belo discurso Alceu fez ontem, me recebendo na Academia ! E ela respondeu - "É verdade Dr. Gilberto, muitas pessoas já me telefonaram hoje por isso, todo mundo achou muito bonito ...Aí diz ele assim - "Também, com um assunto como eu!"

Recife, fevereiro de 2000.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, João Ferreira de. **A Bíblia Sagrada**, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BARBOSA FILHO, Rubem. **Tradição e Artifício, Iberismo e Barroco na Formação Americana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- BARCA, Pedro Calderón de La. **El gran teatro del mundo**. Madrid: Catedra, 2007.
- _____. **El mágico prodigioso**. Madrid: Cátedra, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília: Hucitec, 6ª edição, 2008.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARRENTO, João. **Fausto na Literatura Européia- Vários autores, Org. João Barrento**, Lisboa: Apáginastantas, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Volume I**. São Paulo: Ed. Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- _____. **Bere'shith – A cena da Origem**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de La Mancha**. Madrid: Anaya, 2005.
- _____. **O Engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha - 2º Livro**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CLARK, Stuart. **Pensando com demônios- A ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna**. São Paulo: Edusp, 2006.
- COELHO, Adolfo. **Contos Populares Portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

- _____. **O Demônio da Teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006
- COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do Controle – O controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**, Lacerda Editores, 2005.
- CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006
- ECHEVERRÍA, Roberto González, **Amor y ley em Cervantes**. Madri: Ed. Gredos, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **A História do Diabo**. Annablume. São Paulo: 2006.
- FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. **Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto, Uma tragédia – 1ª Parte**, Edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. **Fausto, Uma tragédia – 2ª Parte**, Edição bilíngüe, São Paulo, Editora 34, 2007.
- _____. **[Urfaust] Fausto Zero** – Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2006.
- MARLOWE, Christopher. **Doutor Fausto**, Trad. João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Portugal: Publicações Europa América, 2003.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- _____. **Arquétipos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MORÁN, Francisco. **Cornucopia Colonial o La jugosa construcción de La nación**. Georgetown University, 1970.
- MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Madrid: Cátedra, 2002.

PEREIRA DA COSTA, F.A. **Folk-lore Pernambucano – Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife: Cepe, 2004.

PIRES FERREIRA, Jerusa. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: EDUC-HUCITEC, 1995.

_____. **O Livro de São Cipriano: Uma Legenda de Massas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

_____. **Armadilhas da Memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Cavalaria em Cordel- O Passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1993.

—A Febre Mitológica e a Póética de Mielietinski. **Revista USP**, junho, julho, agosto, 1989.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto**. Lisboa: Editora Vega, 1983.

_____. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Org. e Prefácio: Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1984.

_____. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

RAMA, Ángel. **Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RICO, Francisco. **Lazarillo de Tormes**. Cátedra: Madri, 2008.

ROSENFELD, Anatole. **Teatro alemão. Parte I. Esboço histórico**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

SANTIAGO, Silviano. **O Entre-Lugar do discurso latino-americano. Uma Literatura nos Trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **As Raízes e o Labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

SCHWARTZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2008.

SPIESS, Johann. **Historia Del Doctor Juan Fausto** - Apresentação, tradução e notas de Oscar Caeiro. Argentina: Alción Editora, 1997.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro, José Olympio, 5ª Edição, 2004.

_____. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, nº 10, 2000.

_____. **O Auto da Compadecida**. Agir, Rio de Janeiro, 1997.

_____. **A Arte Popular no Brasil: Almanaque Armorial**. Seleção, Organização e Prefácio: Carlos Newton Júnior, José Olympio, Rio de Janeiro, 2008.

TOSI, Renzo. **Sentenças Latinas e Gregas**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VASCONCELOS, Leite de. **Opúsculos**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1938.

VIEIRA, Antonio. **Sermões**, Org. Alcir Pécora, São Paulo, Hedra, 2003.

VÍDEOS

SUASSUNA, Ariano. **A Pedra do Reino**. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Projeto Quadrante: TV Globo, 2007.

ENTREVISTA

SALAZAR, Jussara, *Ariano Suassuna in Suplemento Literário de Minas*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2000.