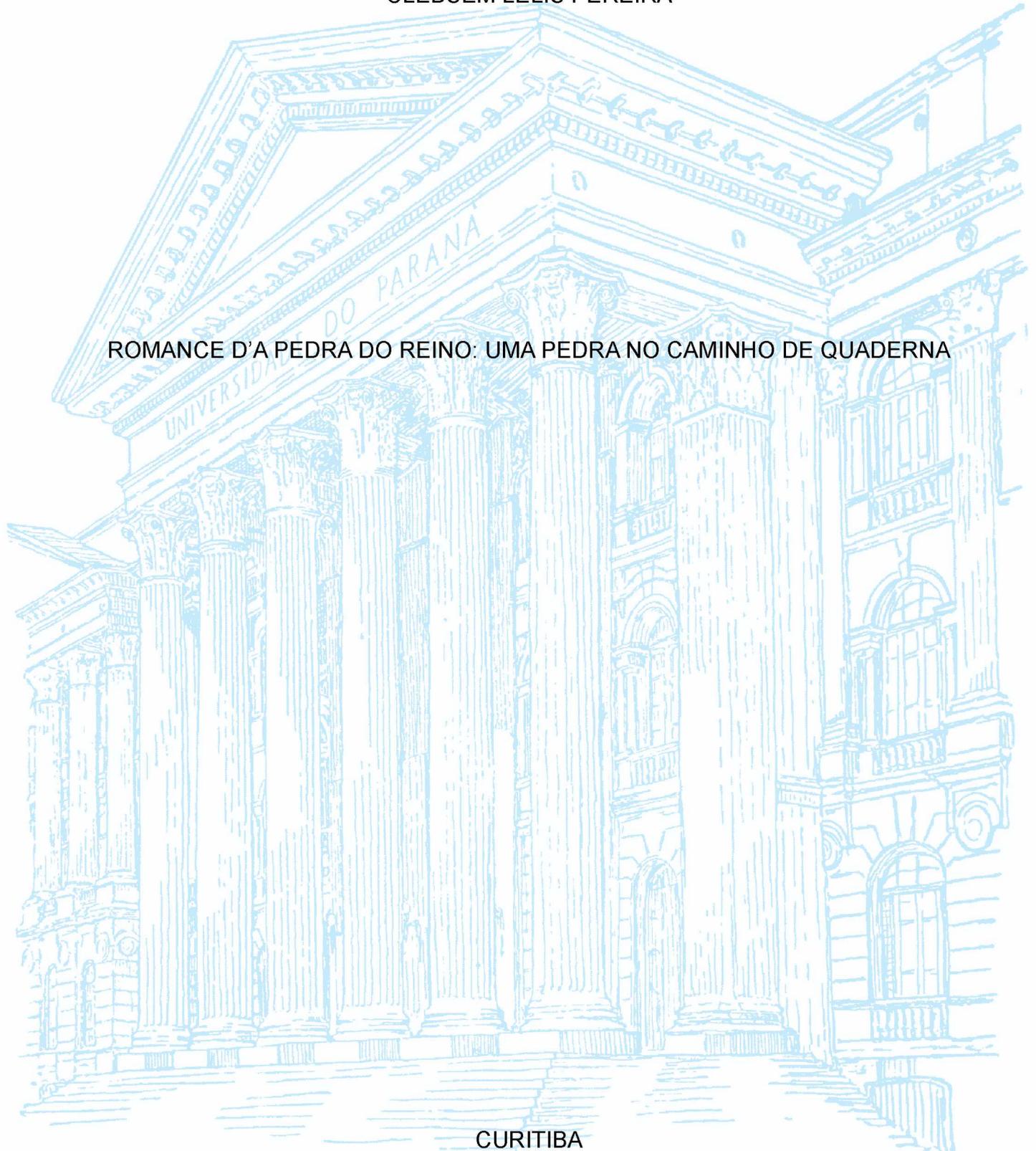


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLEBSEM LELIS PEREIRA

ROMANCE D'A PEDRA DO REINO: UMA PEDRA NO CAMINHO DE QUADERNA



CURITIBA

2009

CLEBSEM LELIS PEREIRA

ROMANCE D'A PEDRA DO REINO: UMA PEDRA NO CAMINHO DE QUADERNA

Dissertação de Mestrado em Letras, Literatura, História e Crítica apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, no Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> D.<sup>ia</sup> Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2009

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Pereira, Clebsem Lelis

Romance d'a pedra do reino: uma pedra no caminho de quaderna. / Clebsem Lelis Pereira. – Curitiba, 2009.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia da Silva Cardoso.

1. Suassuna, Ariano, 1927-2014. 2. Literatura brasileira. 3. Cultura popular na literatura. 4. Características nacionais. I. Cardoso, Patrícia da Silva, 1964-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.



## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando CLEBSEM LELIS PEREIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, MARCELO CORRÊA SANDMANN e MARILENE WEINHARDT arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“ROMANCE D’A PEDRA DO REINO: UMA PEDRA NO CAMINHO DE QUADERNA”

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

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO		
MARCELO CORRÊA SANDMANN		
MARILENE WEINHARDT		

Curitiba, 30 de setembro de 2009.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran  
Coordenadora

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

Este trabalho é dedicado ao meu avô Modesto dos Santos Pereira.

Tropeiro e professor, poeta e pesquisador.

Reunia em si a representação de seu povo.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora Patrícia da Silva Cardoso, pelo valioso apoio, pela dedicação, pelas horas de conversa e, principalmente, pelo incentivo.

Aos professores Marilene Weinhardt e Marcelo Sandmann, pelos profícuos comentários por ocasião da qualificação, que foram de muita importância para a conclusão do trabalho.

À professora Sônia Lúcia Ramalho de Farias pela atenção e pronta ajuda com relação ao envio de material de pesquisa.

Ao amigo Odair, mais do que um secretário do programa de Pós-graduação, meu reconhecimento pelo auxílio ao longo da jornada.

A minha família, pelo carinho, apoio e expectativa.

A todas as pessoas que contribuíram, de uma forma ou de outra, para a realização de um sonho, acalentado por tanto tempo...

“e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura (...) deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam.”

**Machado de Assis**

“O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”

**Machado de Assis**

“Não compartilho da crença num progresso infinito quanto às sociedades; acredito nos progressos do homem em relação a si mesmo!”

**Honoré de Balzac**

“É preciso ter chorado para immortalizar o riso no livro, na estrofe, na sentença, na palavra.”

**Camilo Castelo Branco**

## RESUMO

A presente dissertação de Mestrado tem como base o “Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta”, do escritor Ariano Suassuna. O objetivo principal de nosso estudo é verificar como se dá o processo de identificação da construção da identidade nacional por meio do discurso do narrador, Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna. O trabalho também busca mostrar como se dá a relação do personagem principal e a produção da obra que o habilita a pleitear o título de Gênio da Raça Brasileira, discutindo as implicações entre a cultura popular e a cultura erudita como resultantes de duas forças que se integram. A pesquisa busca, ainda, entender como o narrador vale-se do discurso histórico em seu discurso ficcional, as decorrências do mito com o ficcional, o fato histórico e a cultura popular.

Palavras-chave: Identidade nacional. Cultura popular. Cultura erudita.

## **ABSTRACT**

This Masters dissertation is based on “Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta”, written by the Brazilian author Ariano Suassuna. The main purpose of this study is to verify how the process of construction of national identity happens through the discourse of the narrator, Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna. The work also aims to show the relationship between the main character and the production of the novel which enables him to claim the title of Genius of the Brazilian race. Besides, there is also the discussion about the implications between popular culture and erudite culture as a result of two forces that are integrated. In addition, the search aims to understand how the narrator takes advantage of a historical discourse into his fictional discourse, the impacts of the myth within fiction, the historical fact and popular culture.

Keywords: National identity. Popular culture. Erudite culture.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - CAVALEIROS MEDIEVAIS .....	50
FIGURA 2 - BANDEIRA DAS ONÇAS QUE VINHA NA CAVALGADA DO RAPAZ-DO-CAVALO-BRANCO .....	57
FIGURA 3 - SEGUNDA GRAVURA FEITA POR TAPARICA SOBRE AS PEDRAS DO REINO E COM MEU BISAVÔ APROXIMADO, TUDO A PARTIR DO DESENHO DO PADRE. VÊ-SE, PERFEITAMENTE, COM ABSOLUTO RIGOR HISTÓRICO, A COROA DE PRATA DOS QUADERNAS, MONTADA SOBRE UM CHAPÉU DE COURO .....	59
FIGURA 4 - DESENHO DA PEDRA BONITA .....	60
FIGURA 5 - GRAVURA DE TAPARICA, BASEADA NO DESENHO DO PADRE E REPRESENTANDO AS PEDRAS DO REINO. VÊ-SE, À DIREITA, COM CETRO E MANTO, MEU BISAVÔ DOM JOÃO FERREIRA- -QUADERNA, O EXECRÁVEL, E, À ESQUERDA, MINHA BISAVÓ, A PRINCESA ISABEL, SENDO DEGOLADA, EMBAIXO DA PEDRA, O RECÉM-NASCIDO QUE ELA PARIU NOS ESTREMEÇOS DA MORTE E QUE, DEPOIS, FOI MEU AVÔ, DOM PEDRO ALEXANDRE .....	61
FIGURA 6 - FOTOGRAFIA TIRADA POR EUCLYDES VILLAR DAS DUAS PEDRAS DO REINO, E GRAVURA FEITA POR TAPARICA QUADERNA A PARTIR DA FOTOGRAFIA DE EUCLYDES VILLAR .....	62
FIGURA 7 - FOLHETO DE JOÃO MELCHÍADES, O CANTOR DA BORBOREMA. A GRAVURA DE TAPARICA FOI FEITA A PARTIR DA CARA DE CARLOS MAGNO SEGUNDO APARECE NA “HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO” DO DOUTOR MANOEL DE OLIVEIRA LIMA .....	63
FIGURA 8 - MEMBROS DO BANDO DE LAMPIÃO EM FOTOGRAFIA DE 1936 OU 1937. NO CENTRO ESTÃO MARIA BONITA E LAMPIÃO, CONHECIDO COMO O REI DO CANGAÇO .....	131

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>SER BRASILEIRO</b> .....	<b>14</b>
<b>3</b>	<b>ARIANO SUASSUNA E O MOVIMENTO ARMORIAL</b> .....	<b>26</b>
3.1	O ROMANCE ARMORIAL DE ARIANO .....	29
3.2	UMA ONÇA CASTANHA .....	32
3.3	UM BARROCO SERTANEJO .....	36
<b>4</b>	<b>ROMANCE DA PEDRA DO REINO: AS VÁRIAS FACES</b> .....	<b>41</b>
4.1	O ROMANCEIRO .....	41
4.2	O ROMANCE .....	63
<b>5</b>	<b>IDENTIDADE NACIONAL</b> .....	<b>71</b>
5.1	UM ESTILO RÉGIO .....	87
5.2	A PEDRA DO REINO .....	102
5.3	A DEMANDA RELIGIOSA E O SEBASTIANISMO .....	114
5.4	DO REGIONAL PARA O NACIONAL .....	127
5.5	UM CAVALEIRO MEDIEVAL NO SERTÃO .....	130
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>135</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>137</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* conta a história de Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, descendente do líder de um movimento sebastianista que ocorreu entre 1836 e 1838, no interior de Pernambuco, que ficou historicamente conhecido como o Movimento da Pedra Bonita.

Publicado originalmente em 1971, o romance de Ariano Suassuna, tem Quaderna como protagonista e narrador de suas aventuras e desventuras, personagem que é, ao mesmo tempo, bibliotecário, astrólogo, escrivão e conselheiro sentimental e que procura, por meio do discurso literário, transformar o discurso historiográfico sobre seus antepassados, objetivando recontar a história de sua família através da produção de “uma epopéia sertaneja”. Também busca elucidar o misterioso assassinato de seu tio e padrinho e o desaparecimento de seu primo no mesmo dia. Para isso o narrador é capaz de ir além das suas próprias inquietudes e desgraças pessoais. Preso na cadeia de Taperoá (PB), rememora os acontecimentos que o levaram à situação em que se encontrava, procurando refazer os caminhos históricos de seus ancestrais, com o objetivo de entender, através da análise de sua trajetória de vida, os passos da construção de sua própria identidade.

Tendo como objeto de estudo o *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* nosso objetivo está relacionado à construção de uma identidade nacional. Procuramos descobrir na narrativa de que forma o embate entre a cultura popular e a cultura dita erudita produz na obra a possibilidade de caracterização de uma cultura nacional, tendo como contraponto a construção da identidade de D. Pedro Dinis Quaderna.

A **demanda novelosa** empreendida por Quaderna é o ponto de partida para a realização de um projeto que engloba a demanda religiosa (o sebastianismo), a demanda política e a demanda literária. No campo da demanda religiosa, o narrador vai aproveitar-se da essência do movimento da Pedra do Reino, o retorno da figura do *Desejado*, alcunha dada ao rei português D. Sebastião que desapareceu em 1578 quando empreendia uma jornada bélica no Marrocos contra os mouros, originando a lenda de seu regresso à pátria, como seu salvador. Transformado em

mito<sup>1</sup>, o sebastianismo chega ao Brasil e vai se enraizar principalmente no interior nordestino.

Já para a demanda político-literária, a construção dessa obra que se quer uma “epopéia nordestina e brasileira”, o narrador-protagonista vai buscar como fontes de pesquisa e inspiração o conhecimento e a sabedoria “erudita” dos seus dois mestres, Samuel Wanderes e Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, representantes de forças antagônicas e concorrentes entre si. Eles, assim como Quaderna, estão empenhados na conquista do título de “Gênio da Raça Brasileira”.

Para Sônia Lúcia Ramalho de Farias a “busca da identidade nacional”, motivadora de uma temática popular no romance, é uma preocupação que acompanha o narrador Quaderna, mas que também marca as “inquietações políticas, filosóficas e literárias”<sup>2</sup> dos seus dois mentores intelectuais. Tanto um quanto o outro procura, através da reinterpretação da história do Brasil, delinear o que acreditam ser a essência da nacionalidade pelos traços marcantes de nossa cultura. Esse tipo de discussão, como veremos no segundo capítulo, começa com a independência política do Brasil e sua constituição como nação, encontrando nos homens ligados às letras intelectuais atentos a refletir sobre nossa cultura. Mas é com Gilberto Freyre e o Movimento Regionalista nordestino, respondendo à ruptura com o tradicional que a Semana de Arte Moderna produzira, que o tema da cultura e da nacionalidade vai se instaurar de vez no espaço nordestino. Na verdade, pagando tributo às gerações que o precederam, Freyre vai estabelecer critérios importantes para a definição de um caráter de nacionalidade. Nosso objetivo é observar em que medida as discussões apresentadas no romance de Suassuna estabelecem um diálogo com as proposições da formação étnica, social e cultural do povo brasileiro, em especial com a visão conciliadora da “união das três raças”, como iremos encontrar nos capítulos três e quatro, mas deixando claro que esse diálogo busca oferecer uma leitura da identidade nacional pela via do imaginário, do discurso ficcional de Quaderna, que, embebido na cultura popular, busca equilibrar também, em sua obra literária, as forças de influência de seus dois mestres, discutindo sua situação como sujeito.

---

1 Sobre o assunto, ver HERMANN, Jacqueline. **No reino do desejado**: a construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

2 FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

Um dos nossos desafios no capítulo cinco será analisar as concepções do narrador, tentando entender suas relações com a cultura erudita e a popular, e o tratamento dado a essas duas “forças” no romance. Também entenderemos como se dá o aproveitamento do discurso histórico pelo discurso ficcional, sua capacidade de desconstrução e inversão com relação à historiografia e a correlação do mito com o ficcional, o fato histórico e a cultura popular. Por fim, e como suporte de nosso exame, veremos como se articula na narrativa o argumento do narrador no tocante à visão da identidade nacional a partir dos vários discursos, e como esse mesmo narrador realiza isso em seu discurso ficcional.

Nossa viagem inicia, e como não poderia deixar de ser, somos todos convidados para o embarque. Começamos na incipiente nação que começa sua caminhada autônoma na América no início do século XIX.

Um dos nossos desafios no capítulo cinco será analisar as concepções do narrador, tentando entender suas relações com a cultura erudita e a popular, e o tratamento dado a essas duas “forças” no romance. Também entenderemos como se dá o aproveitamento do discurso histórico pelo discurso ficcional, sua capacidade de desconstrução e inversão com relação à historiografia e a correlação do mito com o ficcional, o fato histórico e a cultura popular. Por fim, e como suporte de nosso exame, veremos como se articula na narrativa o argumento do narrador no tocante à visão da identidade nacional a partir dos vários discursos, e como esse mesmo narrador realiza isso em seu discurso ficcional.

Nossa viagem inicia, e como não poderia deixar de ser, somos todos convidados para o embarque. Começamos na incipiente nação que começa sua caminhada autônoma na América no início do século XIX.

## 2 SER BRASILEIRO

Em 1822, Dom Pedro, que seria I no Brasil e IV em Portugal, declara oficialmente o Império brasileiro, estabelecendo a independência<sup>3</sup> política e econômica com relação a Portugal e acabando em definitivo com o chamado período colonial<sup>4</sup>.

Coincidindo com a realidade rudimentar de nação, que precisava determinar-se tanto externa como internamente, na esteira do que acontecia na Europa, surge o Romantismo, que, no campo literário, ainda que de forma um tanto idealizada e sem preocupações de caráter científico, levanta as primeiras discussões sobre as raízes de nossa nacionalidade. O que em princípio “para uns era a celebração da pátria, para outros o indianismo, para outros, enfim, algo indefinível, mas que nos **exprimisse**”<sup>5</sup> passa a figurar no “senso patriótico” o ideal da construção de uma “literatura nacional” motivada pelo desejo de criar uma arte independente, diversa, cujos modelos fugiam aos portugueses, num sentido de libertação da antiga metrópole, exprimindo-se em uma “nova ordem de sentimentos.”<sup>6</sup> Romantismo e nacionalismo se confundem nesse momento inicial do Brasil soberano. Como observa Antonio Candido, esse “nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do **próprio** contra o **imposto**”<sup>7</sup>, simbolizado na expressiva epígrafe de *Niterói*<sup>8</sup>: “Tudo

---

3 Não sem luta, já que havia um efetivo militar português considerável no país. Sua maior concentração estava no Rio de Janeiro, na então Província Cisplatina, hoje República do Uruguai e no Nordeste. A maior resistência se deu na região de Salvador e Recôncavo Baiano. A tropa portuguesa, liderada pelo respeitado General Madeira de Melo, só se rendeu em 2 de julho de 1823. Daí, ao reconhecimento da independência do Brasil pelo governo português, levar-se-ão alguns anos de negociações. Sobre o assunto ver LACOMBE, Américo Jacobina. **História do Brasil**. São Paulo: Nacional, 1979. (Brasiliana, 350).

4 Na prática, o Brasil já havia ultrapassado a condição de colônia em 1815, quando de sua elevação a reino unido a Portugal e Algarves. Não há um entendimento comum entre os historiadores, mas há de fato o reconhecimento da posição do Brasil frente a nova realidade do mundo e da Europa, que se reorganizava com o Tratado de Versalhes, logo após a derrota definitiva de Napoleão.

5 CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. p. 11, grifo do autor.

6 *Id.*, *ibid.*, p. 12.

7 *Id.*, *ibid.*, p. 15.

8 Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes, cuja primeira publicação se dá em Paris, em 1836. A revista, que contava basicamente com a colaboração de brasileiros como Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, entre outros, que estudavam na capital francesa, contou apenas com dois números, entretanto foi um marco para o Romantismo brasileiro.

pelo Brasil, e para o Brasil”. Mas será José de Alencar que, na intenção de uma reconstituição do processo de execução de nossa nacionalidade, buscará com o conjunto de sua obra compor um grande painel da realidade cultural do Brasil. Com base no ideário romântico europeu, de valorização da natureza e do “homem natural”, criou personagens que seriam a projeção dos tipos formadores da nação brasileira, elegendo o índio<sup>9</sup> como o símbolo da gênese de nosso povo. Em seu romance indianista, *Iracema* (anagrama de América), há o nascimento de Moacir, que simbolizaria a origem da raça brasileira na união entre uma índia idealizada (Iracema, “a virgem dos lábios de mel”) e um “nobre guerreiro português”, Martin. Lançando um olhar para nosso passado mítico, Alencar tenciona uma relação identitária, tentando rebuscar nas origens uma imagem positiva do povo brasileiro, o amor pela terra e suas raízes. A figura do indígena, representada por Iracema, era de um ser bondoso, nobre e corajoso (como também e, principalmente, é Peri em *O guarani*), substituta, nos trópicos, da figura do lendário cavaleiro medieval europeu, tão valorizada pelo romantismo daquele continente. O índio era o cavaleiro medieval, com seus valores e atributos, todavia refigurado na geografia americana. Ao mesmo tempo era o **bom selvagem**, um fruto da natureza, puro e ainda sem a influência da civilização.

Em *Iracema* o autor transfigura o real e descreve os personagens e a paisagem de forma idealizadora. A natureza brasileira era diferente e exuberante e isto determinava a criação de uma literatura nova e original. Reforçando o simbolismo da perfeita harmonia entre natureza e homem, a paisagem nativa possibilitava criar no índio a figura do herói nacional, personagem quase sempre modelar e arquetípica. Nesse sentido, as narrativas românticas representam imagetivamente o sentimento de nacionalidade como condição de identidade da literatura brasileira.

José de Alencar empenhou-se em escrever suas obras buscando criar um romance com as características do Brasil, ou seja, com características próprias tais

9 Alguns escritores do Arcadismo brasileiro já haviam tematizado o índio em suas produções, mostrando uma preocupação com a fundação de uma literatura nacional. É por exemplo o caso do escritor Basílio da Gama, cuja maior obra, o poema épico *O Uruguai*, de 1769, é considerada percussora do Romantismo por sua ação “renovadora e nacionalizadora.” Importa também citar, como temática, outro poema épico, *Caramuru* do frei José Santa Rita Durão, publicado em 1781 que, se do ponto de vista formal ainda segue o padrão inspirado em Luís Vaz de Camões, traz em sua narrativa informações importantes sobre os povos indígenas brasileiros.

como linguagem, natureza e cultura. Para que isso fosse possível era necessário tratar a natureza como motivação poética e falar do povo demonstrando as diferenças regionais, como cultura, costumes e crenças. A intenção era que a arte incluísse a “cor local” a partir de uma série de narrativas folclóricas e literárias que, no limite, reproduzissem a criação de imagens, cenários, símbolos, personagens e lendas que representassem uma coletividade nacional, estabelecendo uma relação de igualdade internamente, e ao mesmo tempo, uma diferença com relação ao que era externo.

Como efeito do que Sartre chamou de “espírito de época”, Alencar, se por um lado criou o modelo do índio “civilizado”, destituído de suas características naturais, por outro, silencia quanto à participação do negro na composição da sociedade brasileira. Investindo na união dos ameríndios com os portugueses, deixa em segundo plano, preventivamente, a contribuição dos africanos, já que o Brasil tinha o escravismo como instituição social e econômica. Embora tenhamos, entre os historiadores da época, Von Martius, propondo a contribuição das três raças, nota-se em seu discurso a clara preponderância do europeu, o sujeito histórico responsável pelas grandes transformações. Havia uma preocupação em estabelecer a diferenciação entre “dominadores e dominados”, mostrando a superioridade do europeu frente às outras duas etnias.

A idéia de nação brasileira parte então da independência literária e da mestiçagem como fator de identificação e diferenciação dos brasileiros em relação a outros povos (porém com a omissão da questão da escravidão). Assim, os intelectuais românticos deram início ao processo de construção da identidade da nação.

Passado o período romântico há uma mudança de pensamento com relação ao caráter nacional. O mundo se transforma e a sociedade irá acompanhar as transformações que se dão de forma impactante na Europa, tendo seus reflexos no Brasil. As ciências sociais começam a se desenvolver, influenciando inclusive no surgimento de novos movimentos das artes: surgem o Realismo e o Naturalismo, baseados em uma análise mais “científica” da sociedade. Começam a surgir estudiosos como o antropólogo e médico legista Nina Rodrigues, que aceitam e até divulgam a teoria da existência de raças superiores (brancos) e inferiores (negros).

Data, porém, do final do século XIX, no Nordeste do Brasil, a *Escola de Recife*, que tem como uma das principais mentes o crítico literário Sílvio Romero. Embora Romero comungasse com o pensamento cientificista, acreditava que o “mestiço” seria o verdadeiro brasileiro, já que ele era o resultado da interação de fatores físico-étnico-sociais. A miscigenação, o meio físico e a imitação estrangeira passam a ser pontos de partida para seus estudos. Quanto à imitação estrangeira, chamava-a de “mestiçamento moral”, e acreditava ser importante para o estudo da cultura de um povo e determinação de sua nacionalidade. O “mestiçamento moral” não envolveria apenas os mestiços. Os crioulos, ou seja, os nascidos no Brasil, mesmo que descendentes de “raças puras” também seriam resultado do mestiçamento no “sentido moral”. “Portanto, por ‘mestiçamento moral’ entenda-se o que geralmente é visto como ‘assimilação cultural’ que acontece entre povos de raças diferentes que convivem em um mesmo espaço geográfico e/ou unidade política.”<sup>10</sup> Resultado dos debates e da defesa de suas idéias na Escola de Recife, para Sílvio Romero, o mestiço passa a ser o verdadeiro brasileiro.

O sociólogo Antônio Brito<sup>11</sup> cita um artigo de Ariano Suassuna, publicado no *Diário de Pernambuco* em 1980<sup>12</sup>, em que o escritor considera a Escola de Recife “o movimento mais importante surgido até hoje no campo da cultura brasileira”, e que influenciou o Movimento Armorial:

Foi, na verdade, para nos identificar como seguidores, discípulos e continuadores da Escola de Recife que retardei por um ano a deflagração do Movimento Armorial, cujos trabalhos se iniciaram em 1969, (...) mas que somente foi lançado em 1970, há exatamente um século do início daquela escola. (...) Foi, portanto, a partir do pensamento desbravador e inicial de Sylvio (*sic*) Romero que fundamentei meu trabalho de escritor Romanceiro e nos espetáculos populares e também em certos mitos que tentei recriar – como o da Morte Caetana ou da Onça Castanha como insígnia do povo brasileiro – numa tentativa de realizar, na literatura de ficção, o que ele tinha anunciado e proposto no campo da Sociologia, da Antropologia Cultural e da História da Literatura.<sup>13</sup>

10 BALDO, Luiza Maria Lentz. **A identidade nacional**: matizes românticos no projeto modernista. Disponível em: <http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-1-2006/Artigo%20Luiza%20Baldo.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2009.

11 BRITO, Antônio de Pádua de Lima. **Ariano Suassuna e o movimento armorial**: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981. 196 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. p. 138.

12 SUASSUNA, Ariano. A escola de Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 ago. 1980. Caderno Opinião, p. A-11.

13 SUASSUNA, *op. cit.*, apud BRITO, *op. cit.*, p. 140.

Lembra Ariano o pioneirismo de Sílvio Romero com relação à miscigenação, vendo nesse processo algo positivo para a nossa “formação nacional”:

(...) Sylvio (*sic*) Romero tinha consciência de que, como brasileiros, nós nos devíamos opor às teorias racistas e deterministas dos europeus de seu tempo. Tanto assim, que, comentando e criticando Buckle, Gervinus, Taine e Renan, ele diz que nós deveríamos manter grande reserva diante deles. E escreve o famoso texto, no qual, desmoralizando a visão de “raças puras”, estabelece, ao mesmo tempo, a maior importância do fator cultural diante do meio e da raça (...).<sup>14</sup>

No entanto, como resultado do ideário cientificista de Romero, o brasileiro, mestiço, passaria a ser um ser inferior. Embora reconheça a contribuição do negro na constituição da sociedade, o faz em tese, e também rebate a idéia do indianismo dos românticos. Sugere até, em alguns momentos, o branqueamento como possibilidade para a nação. O resultado ao qual chegou Romero não empana de todo seu trabalho, como vimos no reconhecimento efusivo de Suassuna. Acontece que textos científicos e políticos publicados na época reforçavam os debates em torno da questão étnica. Muitos intelectuais, como Oliveira Viana e Afonso Arinos, influenciados pelo pensamento darwinista, colocavam preceitos pseudocientíficos a serviço da tese da superioridade da raça branca com relação à africana e à ameríndia.

Na literatura, os paralelos se davam com o registro da cultura nacional. Obras como *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, ou *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no final do século XIX, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, já no século XX, fazem um registro histórico e sociológico do homem brasileiro.

É, porém, com o Movimento Modernista a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 que a identidade nacional será objeto de madura reflexão no campo das artes. Paulo Prado em *Retrato do Brasil* (1928), através de uma visão psicologista da história, destaca que a luxúria, a cobiça, a tristeza e o romantismo seriam os “traços marcantes” do caráter do brasileiro do Brasil colonial.

Dominavam-no [ao colonizador] dois sentimentos tirânicos: sensualismo e paixão do ouro. A história do Brasil é o desenvolvimento desordenado dessas obsessões subjungando o espírito e o corpo das vítimas. Para o

14 SUASSUNA, Ariano. Sylvio Romero. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 ago. 1980, Caderno Opinião, p. A-11, *apud* BRITO, *op. cit.*, p. 140.

erotismo exagerado contribuía como cúmplices — já o dissemos — três fatores: o clima, a terra, a mulher indígena ou a escrava africana.<sup>15</sup>

Sérgio Buarque de Holanda lança *Raízes do Brasil*, que, muito embora tenha sido publicado em 1936, é fruto de um trabalho que vinha na esteira das discussões que estavam sendo feitas desde o final do século XIX. Como historiador, Holanda desvia da análise psicológica sobre as raças e aposta na análise das relações da sociedade patriarcal brasileira colonial e o Estado. Parte da herança ibérica na formação social do Brasil e joga luzes sobre elementos representativos de um *ethos* nacional: a política do favor, o bacharelismo e o tipo ideal do **homem cordial**, que seria a representação da maneira de ser do brasileiro, mais movido pelo coração que pela razão. Isso estaria impregnado na interferência dos interesses privados na ordem pública. Sérgio Buarque de Holanda condenou essa tradição e defendeu o rompimento desses laços de herança para que houvesse uma verdadeira democracia no país. Contudo, acreditava que esse rompimento só se daria por meio de uma determinada liderança: “E, neste sentido, esta tarefa de construir o futuro e fazer o Brasil acertar o passo com a História era tarefa dos paulistas. Modernos bandeirantes, desbravadores de fronteiras, deviam agora construir um novo Brasil. Nesta medida, a obra *Raízes do Brasil*, de Buarque de Holanda, insere-se na corrente da modernidade cultural brasileira.”<sup>16</sup>

Mas são escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida que, opondo-se ao “passadismo”, propõem uma atualização e modernização cultural, sintonizando com as vanguardas européias. A cidade de São Paulo com seu dinamismo, seu progresso, suas fábricas, a imigração européia, representava a base para a entrada do Brasil na “modernidade”, superando seu atraso histórico. Anunciaram-se como “a vanguarda da intelectualidade brasileira.” Buscavam a prospecção da nacionalidade, unindo o “tradicional ao contemporâneo”, a mescla do cosmopolita e do nacional. A arte produzida no exterior deveria ser incorporada de forma crítica e apropriada à realidade nacional. A arte deveria buscar sua temática no folclore brasileiro, e, ao

---

15 PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. Brasília: INL, 1981. p. 90, *apud* BALDO, *op. cit.*, p. 6.

16 PESAVENTO, Sandra Jatahy. Modernidade cultural brasileira: redescobertas da nação. **Textura**: Revista de Letras e História, Canoas, n. 10, jul./dez. 2004. p. 5-14. p. 9.

mesmo tempo, sem esquecer a ligação com o mundo urbano, aproximar-se do popular.

Os modernistas inovaram ao expressar o ideal de superação de nossa histórica dependência cultural. Tal superação não deixava de fora os avanços das técnicas artísticas, nem mesmo a apreciação dos estilos europeus, mas valorizava o elemento nacional, ressaltando a necessidade de se construir uma moderna visão de interpretação do Brasil. O modernismo se colocava como promotor das novas formulações estéticas e responsável pelas alterações na compreensão da identidade nacional brasileira. E essa identidade foi a legitimação da metrópole bandeirante como cabeça dessa nova nação, implicando a desqualificação do Rio de Janeiro para exercer este tradicional papel. O coração do “Brasil brasileiro” e moderno seria São Paulo.

Dentre os jovens escritores modernos, Mário de Andrade foi um dos que mais pensaram na construção de uma narrativa que simbolizasse a origem do povo brasileiro. *Macunaíma* (1928), o “herói sem nenhum caráter”, indicando, antes de tudo, um caráter e uma cultura em formação, é criado a partir da mitologia indígena e africana e é segundo a crítica, uma tentativa de representar o brasileiro.

*Macunaíma* interpreta a formação da representação racial e psicológica do brasileiro, na medida em que, nascendo negro, em uma tribo indígena, torna-se branco, reunindo em si as três características étnicas. Luiza Baldo lembra também que enquanto o índio de José de Alencar e o sertanejo de Euclides da Cunha reuniam apenas qualidades positivas, *Macunaíma* tem virtudes e defeitos.

Esta substituição do índio como herói emblemático de nossa literatura pelo (anti)herói modernista sem nenhum caráter, inaugura, na Literatura Brasileira, uma fase de superação das ideologias do caráter nacional, até então preocupadas em elucidar a identidade do brasileiro, baseadas em argumentos etnocêntricos, argumentos estes inúteis, agora, para explicar a natureza heterogênea de *Macunaíma*. Já não mais se trata da construção de personagens-modelo como o índio e o sertanejo, portadores da essência brasileira e sim da desconstrução destes estereótipos.<sup>17</sup>

Concordamos com o caráter revelador de *Macunaíma* quanto à questão de mudança de foco de discussão, mas observemos que não há na obra, até pela irreverência (quase deboche), no tom da narrativa (*Macunaíma* é um anti-herói), um aprofundamento de análise que enquadre a questão cultural, ficando as imagens a

17 BALDO, *op. cit.*, p. 10.

um nível de representação superficial, abrindo o autor um grande leque figurativo que, no limite, é mais simbólico, quase uma alegoria. É Mário de Andrade que diz no prefácio do livro:

(...) não quero que imaginem que pretendi fazer desse livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa. Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam aí. (...)  
 (...) É certo que não tive intenção de sintetizar o brasileiro em Macunaíma nem o estrangeiro no gigante Piaimã.<sup>18</sup>

Talvez por isso haja uma preocupação de Mário em não idealizar, como os românticos, personagens e espaço. Macunaíma é “um herói que se move pela libido e por todas as manifestações sensoriais; é egoísta, mas capaz de afeto, embora não tenha escrúpulos para obter o que deseja.”<sup>19</sup> E há uma constante mudança de cenário, que vai da selva à cidade, mas assim como a vida da cidade é criticada, a mata também é local de maldade e traição.

Luiza Baldo aponta que essa relativização fazia parte da concepção de Mário do que seria a “alma brasileira”. Para ele esta alma ainda encontrava-se em “processo de formação” e seu amadurecimento estaria a cargo dos homens de letras.<sup>20</sup>

Em 1928 Oswald de Andrade lança o *Manifesto Antropófago*.<sup>21</sup> À originalidade do nacional buscada pelo processo de modernidade, antepunha-se um novo significado: a antropofagia cultural. É a cultura brasileira a receber as influências externas, “deglutindo-as”, transformando-as em uma nova organização, mais rica e particular. Segundo o manifesto antropófago, o homem nacional não se definia mais pelo *logos*, mas sim pela *fagia*, ou seja, pela capacidade de incorporar o que era bom e desprezar o que não lhe interessava. Tratava-se agora de uma “revolução de princípios”, como diria Oswald, de uma identidade para o país, “espécie de modelo Universal e revolucionário para a compreensão para o

18 ANDRADE, Mário. Prefácios para Macunaíma. In: BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. **Brasil: 1º tempo modernista: 1917/29: documentação**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972. p. 289-295. p. 292, *apud* BALDO, *ibid.*, p. 11.

19 PESAVENTO, *op. cit.*, p. 13.

20 BALDO, *op. cit.*, p. 11.

21 ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, mai. 1928.

fenômeno da cultura.”<sup>22</sup> Nessa metabolização do externo, o país passa a ser o que assimila, mas também o novo que fabrica a partir dessa assimilação. Ser uno e vários ao mesmo tempo. Neste processo, os modernistas inserem atores que a história pouco privilegiara até então. O popular passa a ser valorizado, principalmente através de suas formas orais de expressão. O humor, a paródia e a ironia são as ferramentas que os modernistas (antropófagos) vão se utilizar para a produção de suas obras.

Toda essa nova orientação não se dá sem tensões. E essas tensões passam a produzir mais dúvidas que respostas, na difícil definição do que é o Brasil, que nas “construções imaginárias de sentido da modernidade cultural” ainda era algo inconcluso e ambíguo.<sup>23</sup>

Em resposta a intensa discussão que se polariza no eixo Rio - São Paulo, surge no Nordeste o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo que se reuniu na cidade do Recife, durante o mês de fevereiro de 1926, e que foi o primeiro do gênero, não só no Brasil como na América.<sup>24</sup>

O manifesto<sup>25</sup>, fruto do momento brasileiro da década de vinte do século passado, na esteira da ruptura, sob o ponto de vista estético, promovida pelo Movimento Modernista e resultado da reflexão e experiência de pensadores como Gilberto Freyre, sugere um país cuja manifestação de identidade cultural parta não de divisões estaduais (que têm fulcro político), mas que, num sentido mais amplo, verifique o caráter regional de suas representações. Deixando de lado o “estadualismo” o objetivo da proposta era um sistema que integrasse e produzisse a consciência de que as “regiões, mais importantes que os Estados”, deviam se completar e se integrar “ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional.”<sup>26</sup>

Nesse sentido, para os participantes desse congresso, o Nordeste, como primeira região a tomar contato com o povo lusitano, onde os autóctones e pouco depois os africanos vão contribuir no sentido de estabelecer as bases para o que se

22 PESAVENTO, *op. cit.*, p. 9.

23 *Id.*, *ibid.*, p. 13.

24 FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/aq5625/modulo2/modernidade/manifesto/manifestoregionalista.htm>. Acesso em: 27 ago. 2008.

25 O Manifesto Regionalista foi redigido e lido por Gilberto Freyre durante o Congresso Regionalista, no entanto somente foi publicado em 1952.

26 *Id.*, *ibid.*, não p.

convencionou chamar de “cadinho cultural” e que por quase três séculos foi a região mais importante do país, será como que um fio condutor para a questão da nacionalidade. Reclamavam antes de tudo, a “atenção ao corpo do Brasil, vítima, desde que é nação, das estrangeirices que lhe têm sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e social; e com uma outra pena de índio ou um ou outro papo de tucano a disfarçar o exotismo norte-europeu do traje.”<sup>27</sup> Preocupavam-se com o que a “novidade estrangeira” que havia tomado São Paulo e Rio de Janeiro poderia promover, como o abandono dos valores e das tradições em nome do “elegante” e do “moderno”. Por isso promoviam um Nordeste como região conservadora e disseminadora, por suas particularidades, da cultura nacional, pois ainda não, ou pouco influenciado<sup>28</sup>, pela onda modernista:

o Nordeste tem o direito de considerar-se uma região que já grandemente contribuiu para dar a cultura ou à civilização brasileira autenticidade e originalidade e não apenas doçura ou tempero. Com Duarte Coelho madrugaram na Nova Lusitânia valores europeus, asiáticos, africanos que só depois se estenderam a outras regiões da América Portuguesa.<sup>29</sup>

Aprofundando a reflexão que, de certa forma, estava sendo gestada no Manifesto regionalista, Gilberto Freyre lança em 1933 o que seria uma das obras fulcrais para se pensar a formação da sociedade brasileira – *Casa-grande & senzala*. Abordando o tema da miscigenação, mostrou uma visão transformadora sobre a questão, pois antes de suas idéias serem difundidas era comum nas rodas da elite intelectual a idéia de que os problemas do país baseavam-se na raça, ou melhor, o atraso da nação se dava por causa do cruzamento de raças, comum desde que os primeiros portugueses por aqui aportaram. Freyre mostra que os males do Brasil não eram provenientes da mestiçagem, mas do modo de produção econômica original (baseado na *plantation*) e no tipo de organização social que se originara em princípio ao redor das fazendas de produção de cana-de-açúcar no Nordeste.

<sup>27</sup> *Id.*, *ibid.*, não p.

<sup>28</sup> O que lembra as palavras de Franklin Távora (1842-1888), autor romântico, nascido no Ceará, no prefácio de *O cabeleira* (1876): “As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul, abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. (...) Temos o dever de levantar ainda com luta e esforço os nobres foros dessa região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus nomes, suas lendas, sua poesia máscula, nova, vívida e louçã...” TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. São Paulo: Três, 1973. (Obras imortais da nossa literatura, 16).

<sup>29</sup> FREYRE, *ibid.*, não p.

Aluno do antropólogo alemão Franz Boas, Gilberto Freyre aprendeu com o mestre a fazer distinção entre raça e cultura<sup>30</sup>. Quando fala nas contribuições do negro, do índio e do branco para a formação do Brasil, não está baseando seus estudos apenas em dados biológicos, mas, principalmente quer provar uma espécie de **confraternização** cultural proporcionada por essa inter-relação. Essa visão sobre a mestiçagem como algo positivo para o país acaba generalizando as discussões sobre raça, passando a englobar também uma análise com base na contribuição cultural. Essa preocupação em reconstituir os aspectos de nossa formação prosseguirá em outros títulos do autor, como *Sobrados e mocambos*. Mas sempre com o enfoque no que Freyre chamou de **equilíbrio de antagonismos**, complexo processo de conciliação “que não excluiu, mas intermediou conflitos e atenuou submissões.”<sup>31</sup>

Essa crescente miscigenação étnica e a resultante interpenetração de culturas, com predominância da cultura ibérica (por sua vez influenciada por outras culturas, em particular a árabe), vão produzindo na América a civilização brasileira, uma metarraça<sup>32</sup>, baseada no que Gilberto Freyre chama de democracia racial. “Que vem criando, em encontro de vários mundos, uma sociedade também nova: multicultural, embora predominantemente européia; e rica em diversidade, mas de grande força integradora.”<sup>33</sup> Essa capacidade de orquestração de raças e culturas, representada na **morenidade**<sup>34</sup>, que seria uma dessas glórias nacionais, seria uma característica importante para que o povo brasileiro se transformasse em mediador entre “os povos, nações e Estados-nações”, dando prosseguimento ao seu processo de modernização sem “repudiar heranças não-européias de raça e de cultura e condições tropicais de vida.”<sup>35</sup>

---

30 Franz Boas baseava as “diferenças entre grupos raciais mais pela influência do ambiente social em que viviam, do que pelas características inatas de raças.” Porém, nega a possibilidade de uma descrição do que seria o caráter nacional, por fazer a distinção entre raça e cultura. “Gilberto Freyre defende a idéia de que algumas características seriam determinadas pela interação de raça e ambiente, o que o aproxima da tradição de estudos brasileiros sobre o caráter nacional, da qual se distancia, entretanto, pela negação da distinção entre raças superiores.” BALDO, *op. cit.*, p. 7.

31 ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. **Gilberto Freyre e a invenção do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2001. p. 88.

32 Utilizo-me do mesmo termo empregado por Roberto Albuquerque. *Op. cit.*, p. 118.

33 *Id.*, *ibid.*, p. 118.

34 Aproveito o termo utilizado por Mário Hélio em HÉLIO, Mário. **O Brasil de Gilberto Freyre: uma introdução à leitura de sua obra**. Recife: Comunigraf, 2000.

35 ALBUQUERQUE, *op. cit.*, *loc. cit.*

É a morenidade, base da **confraternização**, espécie de carnavalização social que passa ao largo de questões como divisão de classes, ou dívidas sociais como a da escravidão, que Freyre vai nos apresentar como algo marcadamente nacional:

Há nas teorias de Gilberto Freyre sobre as relações culturais e sociais no país uma espécie de carnavalização, ou de generalização carnavalesca. Alguns dos intérpretes (como Sérgio Buarque de Holanda) costumavam afirmar que os seus estudos sobre o sistema social e econômico da casa-grande e senzala eram aplicáveis ao Nordeste somente, e ele errava ao generalizar conclusões para todo o país. Mas ele defendia-se com exemplos e interpretações mais complexas e sutis do que extrapolava aspectos tão somente econômicos e exteriores, e alcançava o próprio simbolismo, a própria mentalidade do Brasil.<sup>36</sup>

A teoria da capacidade de assimilação e conciliação de contrários traduzida na miscigenação, em que aparecem os três grupos étnicos contribuindo para a formação física e psicológica do povo brasileiro, será o caminho aberto para a defesa da nacionalidade, caminho trilhado por intelectuais e homens de letras (e, por que não dizer, por alguns políticos).

Vimos traçando nas últimas páginas a teoria de Freyre sobre a formação da sociedade brasileira. Podemos agora aproximá-la ao pensamento de outro grande intelectual nordestino, que é Ariano Suassuna. De fato, a afinidade do Movimento Armorial<sup>37</sup> de Suassuna com o Movimento Regionalista se dá em três aspectos que foram muito bem abordados por Brito (2005) e que para Ariano são o suporte para a defesa da identidade nacional. A concepção da “originalidade” da nação brasileira em virtude do mestiçamento, constituindo o povo “castanho.” A noção de que a região nordestina “é a base para um *ethos* nacional e, ao mesmo tempo universal”. Por fim a idéia de que é necessário “resgatar e preservar a cultura popular” como força que resistiria à invasão de signos culturais e valores estrangeiros, que podem representar uma ameaça a nossa “soberania” e a “autonomia” do povo brasileiro.

No decorrer de nossa jornada veremos como Ariano busca defender essas premissas na sua obra literária e na sua “missão” como intelectual nacionalista, preocupado e comprometido com seu povo.

<sup>36</sup> HÉLIO, *op. cit.*, p. 26.

<sup>37</sup> Movimento criado por Suassuna, assunto do próximo capítulo.

### 3 ARIANO SUASSUNA E O MOVIMENTO ARMORIAL

Ariano Villar Suassuna nasceu em 1927, na capital de seu estado, então cidade da Paraíba, hoje João Pessoa. Filho de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar, veio ao mundo justamente num dia de Corpus Christi, o que fez com que uma procissão parasse em frente ao palácio do governo do estado, pois seu pai era o governador. Cedo, porém, mudou-se para o interior, e aos três anos de idade passa a viver na fazenda Acauhan, propriedade da família, no sertão da Paraíba.

Sua infância não foi das mais tranquilas, pois em 1930, em um momento conturbado da vida nacional, um parente de sua mãe assassina, por motivos pessoais, João Pessoa, o então governador e candidato a vice-presidente na chapa derrotada de Getúlio Vargas nas eleições daquele ano. Para a política do país e para seu futuro, sabemos o que aconteceu, mas para o menino Ariano o golpe foi duro. Seu pai, então deputado pela Paraíba, acusado injustamente de ser o mandante da morte de seu principal rival político no estado, acaba sendo assassinado no Rio de Janeiro, vítima da política do “olho por olho, dente por dente” característico das vinganças das regiões sertanejas e que, segundo alguns historiógrafos, foi a motivação de muito **cabra** para a formação e manutenção do fenômeno do cangaço no Nordeste.

Com medo de represálias, a família se transfere para Taperoá, no sertão dos cariris velhos paraibanos, onde Suassuna recebe suas primeiras lições e onde também, pela primeira vez assiste a uma peça de mamulengos e a um desafio de viola, espetáculos sertanejos que, junto com as apresentações esporádicas dos circos pobres sertanejos, produzirão na alma da criança uma fascinação que será, mais tarde, a grande inspiração do dramaturgo, poeta, romancista, crítico e professor universitário.

Em 1942 vai complementar os estudos no vizinho estado de Pernambuco, radicando-se no Recife, onde mora até hoje. Em 7 de outubro de 1945, por iniciativa de um professor, é publicado no Jornal do Commercio do Recife seu poema intitulado *Noturno*. Em 1946 entrou para a Faculdade de Direito do Recife onde conheceu Hermilo Borba Filho, seu grande incentivador nas letras, e com um grupo

de jovens interessados em arte e literatura funda o Teatro dos Estudantes de Pernambuco (TEP) para o qual escreveu sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*, cujo enredo baseia-se no romanceiro popular nordestino. Com a peça recebeu o prêmio “Nicolau Carlos Magno”, em 1948. Vieram depois outras peças, como *Cantam as harpas de Sião* (1948), *Auto de João da Cruz* (1950), *Auto da Compadecida* (1955), *O santo e a porca* e *O Casamento suspeito* (1957), *A pena e a lei* (1959), *A farsa da boa preguiça* (1960) e *A caseira e a Catarina* (1961), entre outras obras, quase todas premiadas. Extinto o TEP, em uma fase mais madura, em 1959 Suassuna colabora na criação do Teatro Popular do Nordeste (TPN), cujo objetivo era aprofundar as experiências vividas com o TEP.

Membro do Conselho Federal de Cultura (1967 a 1973) e do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco (1968 a 1972), em 1969 foi convidado pelo reitor da Universidade Federal de Pernambuco, onde era professor de Estética, para dirigir o Departamento de Extensão Cultural. Reúne então um grupo de artistas com a proposta de pensarem a produção de uma arte erudita criada a partir das raízes populares “autênticas”, da cultura popular. Entre outros nomes, encontramos Capiba e Guerra-Peixe na música, Gilvan Samico na gravura, Francisco Brennand na pintura e escultura e Maximiano Campos no romance. Surge o Movimento Armorial, que em 18 de outubro de 1970 tem sua estréia oficial com o concerto *Três séculos de música nordestina – do barroco ao armorial*, da Orquestra Armorial de Câmara, na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, juntamente com uma exposição de artes plásticas.

O nome escolhido, “armorial” vem do substantivo que em português designa o conjunto de brasões da nobreza de um determinado local ou país<sup>38</sup> e segundo Idelette Muzart Fonseca dos Santos, em seu estudo sobre o Movimento Armorial, seu uso como adjetivo é considerado um neologismo<sup>39</sup>:

[Esse termo] é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas, estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos,

38 SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o movimento armorial. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999. p. 25.

39 *Id.*, *ibid.*, p. 26.

nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. (Suassuna, 1974, p. 9, *apud* Santos, 1999<sup>40</sup>)

Ideólogo e maior expressão do movimento, Suassuna explica que essa relação com a Heráldica está nas práticas do povo, dos ferros de marcar bois às bandeiras das cavalhadas, dos estandartes de maracatu às escolas de samba, portanto a apropriação do termo “abandonou suas conotações históricas e sociais para tornar-se emblema sonoro e visual.”<sup>41</sup>

O movimento, porém, foi marcado em sua fase inicial, mais por uma convergência nas práticas da criação artística de seus atores do que por uma orientação teórica. O próprio Suassuna admitiu que o que havia era um interesse estético comum de artistas que criavam juntos ou isoladamente, mas que não havia uma “linha rígida de princípios” e que, portanto, o Armorial caracterizava-se como um “movimento aberto.”<sup>42</sup> A pesquisa, a reflexão e criação artística, objetos da preocupação de Ariano, que vem desde a criação do TEP<sup>43</sup>, e seu vínculo com a proposta do movimento é uma constante: uma arte que, sendo brasileira, é erudita, todavia ligada às raízes populares de nossa cultura e ao mesmo tempo universal.

Na transformação ou na **transfiguração** (como Suassuna bem observa) do material popular para a prática artística erudita, o Movimento Armorial elegeu o romanceiro popular nordestino, ou a literatura de cordel, como sua matéria-base, como se fosse o barro do oleiro e, ao mesmo tempo, sua pedra de toque, expressão artística a qual os intelectuais “tradicionais”, como o professor Suassuna, tendem buscar como fonte e inspiração intertextual e interdiscursiva, dialogando com os intelectuais “orgânicos” populares, em especial os cantadores e cordelistas,<sup>44</sup> partindo de uma cultura (popular) nordestina como representação da cultura brasileira e dimensionando-a pelo filtro da erudição. Permeando todo esse trabalho está uma questão que, segundo Idelette Muzart, Ariano tenta elucidar, buscando no

40 SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 1974, *apud* SANTOS, 1999, p. 26.

41 SUASSUNA, 1974, *apud* SANTOS, *loc. cit.*

42 Embora, conforme nos esclarece Frederico Barros, haja uma preocupação de Suassuna com relação aos rumos do movimento e também com relação a suas origens. Ver BARROS, Frederico Machado. **Cantiga de longe: o Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira**. 110 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

43 Ver SUASSUNA, 1974.

44 Ver LEMOS, Anna Paula Soares. **Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino**. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

espírito dos folhetos e romances da literatura popular do Nordeste a resolução para o problema da identidade cultural brasileira:

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 de 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.<sup>45</sup>

Veremos mais adiante como todas essas relações se estreitam na visão suassuniana, principalmente no romance, nosso objetivo neste estudo.

### 3.1 O ROMANCE ARMORIAL DE ARIANO

Já consagrado como dramaturgo, Suassuna lança em 1971 o *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*<sup>46</sup>, como ele mesmo definiu um romance popular armorial brasileiro, e que seria o primeiro livro de uma trilogia chamada *A maravilhosa desventura de Quaderna, o decifrador*. O segundo livro, publicado em 1977, é a *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*. A terceira parte da história deveria se chamar *O romance de Sinésio o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*. Deveria, porém ainda não veio a público, mas o autor promete publicá-lo logo. Conterá, segundo Suassuna, mais de oitocentas páginas. Seu processo de produção segue um *modus operandi* que tem como base o método, digamos, tradicional. A versão final (no computador) deixa para um parente, pois prefere escrever a sua maneira:

O ato de escrever é um ato muito trabalhoso para mim, mas que me dá uma grande alegria também. Eu faço uma primeira versão manuscrita em papel pautado. Depois eu bato à máquina e faço uma segunda versão datilografada nessa máquina que está aqui [uma *Hemmington* antiga]. Depois eu faço uma terceira versão manuscrita mais elaborada como essa aqui [mostrando os originais do romance que está escrevendo] e já com

45 SUASSUNA, Ariano. Encantação de Guimarães Rosa. **Estudos Universitários**: revista de cultura. Recife, v. 7, n. 4, p. 73-95, out./dez. 1967, *apud* SANTOS, *op. cit.*, p. 34.

46 Utilizo-me, para análise, da 7ª edição, publicada pela José Olympio em 2005.

desenhos que eu mesmo faço. E, finalmente, uma quarta versão manuscrita com tinta nanquim e ilustrações.<sup>47</sup>

A produção de *Romance da pedra do reino*<sup>48</sup> foi iniciada em 1958 e o livro, como vimos, só foi publicado em 1971, havendo aí um lapso de, pelo menos, doze anos para sua escritura. Suassuna em princípio desejava fazer uma homenagem a seu pai produzindo uma espécie de biografia de João Suassuna. Em várias entrevistas o autor diz que abandonou seu projeto original, pois verificou ser muito difícil para ele lidar com tal carga de emotividade, causando-lhe muito sofrimento. Nasce então, sem intenção, segundo o autor, a história de Quaderna e seu mundo fixado em Taperoá, mas criado em sua imaginação:

Só uma década depois entendi que o que escrevi tinha sido uma busca daquela redenção. E hoje acho que é isso mesmo. Mas não percebi isso quando publiquei o livro em 1971. É a descoberta do rei que nunca morre. O livro é dedicado a meu pai e a mais doze pessoas. É como se ele representasse para mim aquela figura tão importante do tempo em que eu assistia às cavalhadas de menino. Então, meu pai é o imperador a quem o livro é dedicado. E os doze outros são os cavaleiros, os pares dele. Tanto que entre eles encontram-se Euclides da Cunha, Antônio Conselheiro, José Lins do Rego e até Leandro Gomes de Barros, o maior autor de folhetos de cordel do Nordeste. Por esse motivo, concluí minha dedicatória a João Suassuna, santos, mártires, poetas, profetas e guerreiros do meu mundo mítico do sertão.<sup>49</sup>

Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, bibliotecário, astrólogo, editor de folhetos e memorialista é o narrador-personagem de um romance que se apresenta como “enigmático de crime e sangue”, mas que também inclui “caçadas e expedições heróicas, aparições assombratícias e proféticas, intrigas e presepadadas.”

Como nos folhetos do sertão, parentes muito próximos de uma literatura que se origina na Idade Média européia, é assim que é anunciado na apresentação:

Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta – Romance enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos,

47 Vide *O canto de Ariano*, programa exibido pela TV Globo do Recife em 3/12/99. In: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado**: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002. p. 219-220.

48 Passarei a nomeá-lo assim, evitando o título extenso.

49 SUASSUNA, Ariano. Entrevista a Letícia Lins em 11 jul. 2005a. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ari2.htm>. Acesso em: 27 ago. 2008.

que degolaram o Velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombráticas e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte!<sup>50</sup>

É através da voz de Quaderna que vamos acompanhar o desenrolar dessa história que se apresenta cheia de mistérios e surpresas. Quaderna é o narrador e personagem fundamental da narrativa, e como tal, ao mesmo tempo “fidalgo e popular, tradicional e peculiar, religioso e satírico, sangrento e cheio de gargalhadas”, envolvido nos acontecimentos da trama e refletindo sobre eles, na tentativa de interpretá-los, tem o papel de reger as “tensões de pensamento que provoca com seu discurso,”<sup>51</sup> equilibrando-se como um trapezista de circo, na polifonia de vozes<sup>52</sup>, mas filtrando esses discursos e fazendo sobressair sua própria voz. Esse procedimento do personagem será importante para nosso estudo e voltaremos a ele mais adiante.

A história contada é organizada em 5 livros constituídos por 85 folhetos, ligando a questão formal diretamente à proposta do armorial e à tradição dos romances medievais. Inicia com Quaderna preso na cadeia velha de Taperoá, no ano de 1938, onde recorda os acontecimentos que o levaram à prisão. Descreve a chegada do rapaz do cavalo branco em 1935, na véspera de Pentecostes. Mas é no folheto IV do livro I, cujo título é “O caso do fazendeiro Degolado” que o leitor é apresentado ao mistério e a motivação do enredo da narrativa: a morte misteriosa do tio e padrinho de Quaderna, Dom Sebastião Garcia-Barreto, e o desaparecimento de Sinésio, seu filho e primo do narrador.

Quaderna conduz o leitor por “caminhos labirínticos.”<sup>53</sup> Segundo Guaraciaba Micheletti, o narrador se diverte com a onisciência dos fatos, mas mesmo nas antecipações feitas, como na chegada da “estranha cavalhada” no início do romance, como nos procedimentos de **retardamento** da narrativa, nas longas descrições, nas digressões e nas estórias a modo de ilustração, não esquece o

50 SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p. 27.

51 LEMOS, *op. cit.*, p. 12-13.

52 BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução: Aurora Fomoni Bernardini *et al.* São Paulo: Ed. da Unesp, 1993. (Linguagem e cultura). Título original: Вопросы литературы и эстетики. Voprosy literatury i éstetiki. Título transliterado do russo.

53 Ver MICHELETTI, Guaraciaba. **Na confluência das formas**: o discurso polifônico de Quaderna/Suassuna. São Paulo: Cliper, 1997. p. 24.

centro, o nó do enigma que é uma morte de forma inexplicável e um desaparecimento sem pistas. Nessa superposição de tempos e fatos, Quaderna é ao mesmo tempo o narrador do “romance-enigmático de crime e sangue” e o **decifrador**, aquele que se apresenta como o que vai elucidar o grande mistério, pois “viver é decifrar enigmas.”<sup>54</sup> Contudo, se por um lado aparece como aquele que vai interpretar para o leitor o sentido oculto dos acontecimentos, por outro enreda o leitor em sua teia narrativa aumentando ainda mais o mistério desse enigma, acumulando várias camadas interpretativas.

Ainda no livro I há o relato dos antepassados de Quaderna, assunto que trataremos quando falarmos sobre o acontecimento da Pedra do Reino. Já no livro II temos a apresentação dos dois mestres de Quaderna, o Doutor Samuel Wandernes, promotor de justiça de Taperoá e o advogado Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, influências importantes na formação do narrador e figuras relevantes no contexto, com as quais estabelecerá um diálogo fundamental para tratarmos da questão da identidade nacional, quando da disputa entre os três intelectuais ao título de *Gênio a Raça Brasileira*. Os demais livros trarão a narração dos acontecimentos político-sociais importantes do período 1930-1938 que vão influenciar sobremaneira o futuro histórico do Brasil, envolvendo o sertão e Taperoá e o depoimento de Quaderna ao Juiz-Corregedor, chamado à cidade para interpelar o narrador sobre a acusação de envolvimento dele e seus amigos nos tais acontecimentos.

### 3.2 UMA ONÇA CASTANHA

Nas diversas entrevistas que não se cansa dar, Suassuna cita invariavelmente um trecho de um artigo de Machado de Assis, publicado na imprensa em 1870, em que o fundador da Academia Brasileira de Letras<sup>55</sup>, dá a definição de **Brasil real** e **Brasil oficial**. Segundo Machado, o Brasil real é bom, revela os melhores instintos, mas o Brasil oficial é caricato e burlesco. Ariano concorda, identificando o Brasil oficial com as classes privilegiadas e o Brasil real com o povo. Mas para ele, apenas essa definição não bastava, era preciso ir em busca das raízes da cultura do Brasil real. Para tanto, defende em 1976 uma Tese

---

54 SUASSUNA, 2005b.

55 Da qual Ariano é um dos “imortais”.

de livre-docência em História da cultura brasileira, na Universidade Federal de Pernambuco. Seu título, *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*.

Na minha poesia, escolhi como símbolo do Povo brasileiro a Onça Castanha ou Parda, também chamada no Sertão de Suçuarana. Sendo a Suçuarana de cor castanha, para mim é uma descendente mestiça e completa da Onça Vermelha — na qual simbolizei os índios —, da Onça Tigre, de cor negra — na qual figurei a grande Raça Negra — e da Onça Malhada — que sendo fulva, com malhas pretas, bem pode simbolizar os Portugueses e Espanhóis, tocados pelo nobre sangue semita — Judeu ou Árabe.<sup>56</sup>

Em sua tese Suassuna elegeu a onça parda, ou castanha, como o símbolo do povo do Brasil real, ao qual diz pertencer, pois também é filho da Rainha do Meio-Dia. Essa rainha e sua descendência fazem parte de um mito que o autor retomou da bíblia. De fato, no Velho Testamento encontramos a Rainha de Sabá que tendo conhecimento da grande sabedoria de Salomão, quis prová-lo com enigmas.<sup>57</sup> Segundo Suassuna, embora não haja muitos dados sobre essa rainha, “sem dúvida era negra ou acobreada.”<sup>58</sup> Desse encontro foi gerada uma criança que teria dado início ao império etíope. Dessa forma, segundo o autor, ligando-nos miticamente e, por que não dizer, genealogicamente à Rainha de Sabá, cuja marca distintiva seria o castanho, pertencemos a um tronco ao qual fazem parte “gregos, romanos, ibéricos, africanos, asiáticos (hindus), árabes, ameríndios e judeus.”<sup>59</sup>

Nesse sentido, como descendentes da Rainha do Meio-Dia, formados a partir do contato entre as três raças, a ibérica, a indígena e a africana, teríamos alcançado, tanto no campo mítico como no cultural uma “conciliação de contrários”, ponto importante que aproxima Suassuna de Gilberto Freyre. Devemos considerar também a valiosa contribuição do francês Ferdinand Denis, que já no início do século XIX afirmava o brasileiro como produto das três raças que se encontraram na

56 SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira**. 200 f. Tese (Docência livre na disciplina História da Cultura Brasileira) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1976, *apud* NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 105.

57 BARROS, *op. cit.*, p. 20.

58 SUASSUNA, 1976, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 17.

59 SUASSUNA, 1976, p. 7, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 20.

América Meridional.<sup>60</sup> Porém, como bem lembra Barros<sup>61</sup>, parece ser de Euclides da Cunha que o autor paraibano está mais próximo ao pensar nossa formação racial, pois enquanto Freyre privilegia a análise do homem da “Zona da Mata”, em *Os sertões*, Euclides reflete sobre a constituição do sertanejo. Euclides da Cunha argumenta que “a realização do brasileiro se baseia numa síntese dos elementos que aqui se encontraram durante nossa formação e que ficaram mais fortemente preservados no sertão.”<sup>62</sup> É importante lembrar que Euclides da Cunha acompanhou a vida desses brasileiros durante a Guerra de Canudos, o que possivelmente tenha levado à conclusão que “estes rudes patrícios (...) constituem o cerne de nossa nacionalidade”<sup>63</sup>. Euclides, porém, procurava seguir o caminho metodológico das teorias naturalistas da época, o que embotou em parte a riqueza de suas observações.

Já Suassuna vai de encontro às idéias de **branqueamento** muito em voga nos princípios do século passado<sup>64</sup> e em seu lugar propõe o **acastanhamento**:

Suassuna insere a idéia de **acastanhamento** no lugar de **branqueamento**, colocando em jogo a noção de **castanho** que, como ele próprio veio a afirmar mais tarde, filia-se à idéia de **pardo** que Euclides da Cunha formula sobre o brasileiro e, mais especificamente, o sertanejo. Suassuna procede, então, à atribuição de um valor próprio para essa categoria, tornando-a mesmo a base para a compreensão de sua idéia de cultura brasileira na medida em que é a partir dela que são estabelecidas e hierarquizadas uma série de afinidades, tendências e diferenças tidas por ele como especificidades do povo brasileiro.<sup>65</sup>

---

60 Denis, que analisava de forma positiva a união das três raças, escreve em *Resumo da história literária do Brasil* que “Quer descenda do europeu, quer esteja ligado ao negro ou ao primitivo habitante da América, o brasileiro tem disposições naturais para receber impressões profundas; (...) afigura-se que o gênio peculiar de tantas raças diversas nele se parenteia: sucessivamente arrebatado, como o africano; cavalheiresco, como o guerreiro das margens do Tejo; sonhador, como o Americano.”. Faz uma longa digressão em que aborda os traços característicos de cada raça, condicionadas pelas disposições naturais. Ver DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução: Guilhermino César. In: CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo**: a contribuição européia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira: série A) p. 35-82. Título original: *Résumé de l'histoire littéraire de Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*.

61 BARROS, *op. cit.*

62 *Id.*, *ibid.*, p. 21.

63 CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Record, 2004, *apud* BARROS, *loc. cit.*

64 Para alguns cientistas e intelectuais brasileiros a solução para a “evolução” do Brasil seria a vinda de um grande contingente europeu que iria, com sua descendência e com as possíveis uniões com os nacionais, “branquear” a população, pois a tendência dos povos “morenos” seria atingir o branco. Idéia que é consequência, por exemplo, de teorias como a da Eugenia (fins séc. XIX, início séc. XX).

65 *Id.*, *ibid.*, p. 26.

Ariano resume no “acastanhamento” do povo brasileiro a chamada “união de contrários”, ou seja, a “capacidade de fundir contrastes numa síntese nova e **castanha** que dá unidade a uma complementaridade de opostos”<sup>66</sup>, e que levaria a uma espécie de “potencialização de nossas supostas características raciais.” Resolve a problematização da questão cultural poeticamente: “os homens da Rainha do Meio-Dia não são apenas noturnos, subterrâneos, da embriaguez saturnal e dionisíaca. São também solares – de modo que, de fato, possuímos a tendência de unir ‘na Lua cheia de ouro’ a esfera e a coroa solar, o trevoso Saturno e o feminino do estranho Crescente noturno.”<sup>67</sup>

Segundo Suassuna, teria sido no sertão que se deu a “exacerbação castanha”, já que, em virtude do isolamento, houve uma “concentração”, um “aceramento” do cruzamento entre o “tronco ibérico com algum contingente do sangue negro e com o sangue já pardo dos Tapuias”<sup>68</sup>. Embora concordando com Gilberto Freyre que o meio físico é fundamental na formação e estabelecimento de uma raça, critica a supervalorização por parte de Freyre da cultura luso-tropical e afrobrasileira da Zona da Mata, na qual via Euclides uma “degenerência progressiva”, pois aberta a contato com culturas não “acastanhadoras” (como, por exemplo, franceses, ingleses e holandeses que não são ibéricos, e que portanto, para Ariano, não são filhos da Rainha do Meio-Dia) e que não escapou “das aberrações e vícios dos meios adiantados,” já que tivera que se adaptar “a um estádio social superior.”<sup>69</sup> Não é à toa que o autor de *Romance da pedra do reino* irá se identificar com Euclides da Cunha (que o autor grafia Euclides, segundo ele, a grafia original do nome). Ele “sente-se no centro da Cultura dos povos da Rainha do Meio-Dia e, por isso, muito próximo daqueles que o rodeiam a partir desse centro que se estabeleceu aqui, segundo ele, no sertão através do sertanejo – a ‘rocha-viva da raça brasileira’”<sup>70</sup>. Lembra, contudo, que no Brasil essa raça castanha, embora mais pura e concentrada, ainda estaria em fase de formação a partir de seus cruzamentos.

66 SUASSUNA, 1976, p. 4, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 27.

67 SUASSUNA, 1976, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 27.

68 SUASSUNA, 1976, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 31.

69 COSTA LIMA, Luiz. **Euclides da Cunha**: contrastes e confrontos do Brasil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 47, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 31.

70 SUASSUNA, 1976, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 30.

Suassuna observa em sua tese que um artista, interessado em conhecer essa cultura brasileira, tem de auscultar o “chão e o subterrâneo” dessa cultura, pois há um rio que corre nesse subterrâneo que carrega consigo os “mitos, imagens e idéias” que estão em uma espécie de “inconsciente coletivo” do “povo brasileiro.”

É nele [no rio] que supostamente se pode reencontrar como que o veio original da cultura brasileira e da “raça castanha”. Ou seja, é ligando-se a ele que se pode fazer arte brasileira, é preciso estar ligado a esse veio subterrâneo que continua a correr apesar de todas as tendências contrárias decorrentes do desenvolvimento da civilização no Brasil, principalmente a partir de fins do século XVIII, pois é nesse “inconsciente coletivo” que ficaram preservadas justamente aquelas tendências e aspirações da raça (...)<sup>71</sup>

Segundo Ariano, alguns escritores do passado, entre eles Bento Teixeira, seriam os responsáveis por contribuir para essa formação. “Assim, é a referência por parte de nossos artistas a esses ‘mitos fundamentais’ de nossa cultura que contribui para o estabelecimento da mesma, para a formação da ‘personalidade nacional’” que, segundo afirma, parece estar ficando mais nítida no século XX<sup>72</sup>.

Barros acredita que o Movimento Armorial, criado por Ariano, visaria a uma espécie de orientação, um norte para que não desviemos de nossa “vocaçã” cultural<sup>73</sup> porque a cultura brasileira não pode “tomar qualquer forma e ser baseada em quaisquer elementos e mesmo assim continuar sendo brasileira.” É partindo então da “cultura do povo” em especial do povo do sertão nordestino que se pode “criar uma arte brasileira.”<sup>74</sup> Seguindo essa premissa, é no romanceiro popular do Nordeste que o movimento vai se basear, pois engloba várias manifestações da arte (literatura, gravura, música, dança, etc.). A recriação a partir da riqueza dessa arte seria a bandeira de luta do Armorial.

### 3.3 UM BARROCO SERTANEJO

Quando Hermilo Borba Filho apresenta a Ariano a literatura de Garcia Lorca, começa a se estabelecer, segundo o autor, um processo de identificação da Espanha que Lorca mostrava com o mundo do sertão de Suassuna: “parecia com o

71 SUASSUNA, 1976, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 45.

72 SUASSUNA, 1976, p. 3, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 46.

73 BARROS, *op. cit.*, p. 46.

74 *Id.*, *ibid.*, p. 47.

meu mundo, era um mundo de cavalos, de touros, de ciganos e coisas parecidas com o sertão”<sup>75</sup>. Ariano já conhecia as obras de Cervantes e Calderon de La Barca, mas foi a Espanha vista pelos olhos de Lorca que deslumbraram o escritor. Esse mundo estava retratado no romanceiro, com o qual o autor de *Auto da Compadecida* tinha contato desde a infância, mas nele via uma refiguração, em substrato barroco, do medievo ibérico:

Aqueles que afirmam que o Brasil não teve Idade Média veem apenas o tempo cronológico. Mas os que sabem o que é o tempo real podem discernir perfeitamente que os séculos XVI, XVII e XVIII tiveram muito da Idade Média, principalmente, mas não exclusivamente, nas zonas rurais, e, dessas, no Sertão mais do que nas outras. É verdade que nossa Idade Média possui suas características próprias, mas isso se aplica, também, à Idade Média européia, onde, apesar da unidade geral, há distinções entre a Idade Média alemã, por exemplo, e a ibérica. Esta, aliás, prolongou-se tanto, que um dramaturgo como Gil Vicente, cronologicamente já pertencente à época de transição da Renascença para o Barroco, tem peças muito ligadas àquilo que o Povo português tinha de enraizamento medieval.

De qualquer maneira, o fato histórico que deu origem à cultura brasileira foi bem semelhante àquele que teve como consequência a formação da Cultura medieval ibérica. Lá, foram os Povos chamados “bárbaros”, que, ao reinterpretar e recriar a Cultura greco-romana, criaram a Cultura medieval. Aqui, foram os Povos negros e vermelhos – significativamente também chamados “bárbaros” – que, ao recriar a Cultura barroco-ibérica (como já disse, era quase inteiramente medieval, em especial entre o Povo), deram origem à Cultura brasileira (...)<sup>76</sup>

Nesse sentido, encontramos uma dissensão entre Suassuna e Freyre.<sup>77</sup> O intelectual pernambucano analisa a contribuição dos portugueses através dos

75 SUASSUNA *apud* NOGUEIRA, 2002, p. 91. Luísa Folch apresenta menção semelhante a esta citação, com a nota: “Vide Ariano Suassuna: uma dramaturgia da impureza, da mistura. [...] **Revista Vintém**: ensaios para um teatro dialético, v. 2, maio/junho/julho 1998.”. Ver FOLCH, Luísa Trias. A herança ibérica no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. **Artifara**, Torino, n. 9, p. 27-39, 2009. p. 27. A autora menciona “entrevista feita por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho em 1998, na Revista Vintém, [com] Ariano Suassuna”. FOLCH, *op. cit.*, p. 27.

76 NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 91-92.

77 Embora, como veremos, haja mais pontos em comum do que diferenças entre os dois intelectuais. Suassuna vai se opor ao Regionalismo, afirmando ser este neonaturalista, mas se aproxima, em alguns textos publicados, das idéias de Gilberto Freyre como em *Teatro, Região e Tradição* (1962) quando de sua homenagem a *Casa grande e senzala*. O pesquisador Eduardo Dimitrov acredita que, em princípio, a aparente negação de algumas das idéias freyreanas se deva a um necessário distanciamento por parte do intelectual paraibano, que inicia sua carreira nos idos de 1950, quando o sociólogo pernambucano já era figura renomada. “Ariano, assim, vê-se obrigado a criar distanciamentos para que também se afirme como um intelectual na cena recifense.” Ver DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos**: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura.” 206 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2006.

aspectos “tecnológicos” da Cultura (Gilberto Freyre era sociólogo); teria considerado os ibéricos mais “adiantados” do que os índios e os negros pelo fato de os primeiros “deterem tecnologia” e terem um “poderio militar mais desenvolvido.” Suassuna por sua vez não concorda com essa visão e usa como parâmetro representações como “a pintura, o teatro, a dança, a escultura e outros valores míticos, simbólicos e artísticos da cultura”, que colocados em pé de igualdade demonstram que não havia “diferenças substanciais” entre as raças formadoras da nação brasileira. Segundo Ariano, a cultura portuguesa teria se sobreposto às outras pelo “simples fato de seus detentores terem sido os dominantes”, transformando-se em base para cultura “erudita”; a indígena, a negra e a mestiça seriam a base da cultura popular.<sup>78</sup>

Voltando a questão da diferença entre o tempo cronológico e o tempo real, observamos como o autor passa a construir seu conceito de sociedade sertaneja barroca:

Existe uma grande diferença entre o tempo cronológico e o tempo real: creio, por exemplo, que o século XVIII do Sertão nordestino é muito aproximado, em espírito e maneiras, dos séculos XV e XVI da Península Ibérica. É por isso que as capelas do Barroco sertanejo são sóbrias, austeras, belas em sua pobreza, ásperas no seu castanho quente, nos seus verdes e negros, nos seus vermelhos, nas suas formas pesadas e achatadas, nas suas grossas paredes de fortaleza. É por isso que o nosso Romanceiro Popular do Nordeste acolhe as histórias de Carlos Magno e de seus Doze Pares de França, as de Roberto Diabo ou de Dona Genevra, a da Imperatriz Porcina e da Donzela Teodora. É por isso que esse mesmo Romanceiro tem versos que lembram Gôngora na sua qualidade de precursor do surrealismo, ao mesmo tempo que narra ásperas histórias que lembram as novelas de cavalaria ou os romances épicos do Romanceiro ibérico. [O Barroco Sertanejo] é mais aparentado com a Espanha do que com Portugal.<sup>79</sup>

Suassuna, observando a península ibérica como uma “Geografia mítica” vai aproximar o deserto da “Castela espanhola, despojada e ascética” ao deserto do sertão nordestino e definir Portugal um “Éden verdejante e tropical” comparando-o com a nossa Zona da Mata. Para ele, “Castela e o Sertão têm mais ‘grandeza’ enquanto Portugal e a Zona da Mata têm mais graça”<sup>80</sup>. Busca nessa relação de sertão e litoral evocar os mitos criados sobre o Brasil, desde a chegada das primeiras naus portuguesas: o litoral brasileiro, aberto, aprazível, seria o “Paraíso

<sup>78</sup> BRITO, *op. cit.*, p. 138.

<sup>79</sup> SUASSUNA, 1967, *op. cit.*, *apud* NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 106.

<sup>80</sup> SUASSUNA, 1976, p. 24, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 52.

Edênico”, por isso “mais feminino, vegetal e português.” Já o sertão, lugar onde as tradições teriam sido protegidas das mudanças, traria a imagem do *eldorado*, “sertanejo e sertanista”, “mais solar, pedregoso, masculino e espanhol”.<sup>81</sup>

Essa cultura ibérica então, que chega ao Brasil, segundo Ariano, já era “quase totalmente” barroca. Ela estabelece aqui uma “sensibilidade barroca” que converge para a “união de contrários”, a “visão castanha de mundo.” Ele entende esse barroco como algo que extrapola um “estilo de época”, é uma visão de mundo que se caracteriza pela “união dialética de contrários, de elementos clássicos e românticos”, um “estilo contraditório e totalizante, por ser a primeira manifestação romântica de dissolução do Clássico.”<sup>82</sup> “Por isso mesmo ele [o Barroco] tem elementos clássicos e românticos, medievais e renascentistas, pagãos e religiosos, trágicos e cômicos.”<sup>83</sup> Esse barroco teria para Suassuna “não por acaso” forjado nossa cultura, a tal ponto que nele ainda estariam se baseando, ainda hoje, boa parte dos grandes artistas brasileiros. Ariano lista uma nominata de artistas, cujo elemento identificador é essa busca da “unidade de contrários”:

[na] enumeração de contrários que encontram conciliação em nossa cultura, que surgem o espírito de nossa pintura e de nossa música tal como o vemos em Portinari, Brennand, Samico, João Câmara e Miguel dos Santos e, no caso da música, em Villa-Lobos e Antônio Madureira. Os antecedentes desses artistas (...) podem ser encontrados, por exemplo, olhando-se para as obras de Matias Aires, do Aleijadinho, dos compositores do Barroco Mineiro como José Maurício Nunes Garcia e Lobo de Mesquita, e de escritores e pensadores como Gregório de Matos, Manuel Antônio de Almeida, Castro Alves, José de Alencar, Sílvio Romero, Tobias Barreto, Afonso Arinos, Araripe Júnior, Machado de Assis, Augusto dos Anjos, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros. Em todos eles, segundo afirma, “a característica essencial da *busca* e da unidade de contrários” aparece como algo constante.<sup>84</sup>

Alguns dos nomes acima serão citados nas “sessões” de discussão da Academia dos emparedados do sertão da Paraíba, criada por Quaderna, Clemente e Samuel. Falaremos disso quando tratarmos das discussões entre os três sobre a obra do gênio da raça.

Assim, essa cultura barroca, de “forte caráter medieval”<sup>85</sup> formou a base para a qual contribuíram negros e índios. Mas o barroco brasileiro seria marcado por uma

81 *Loc. cit.*

82 SUASSUNA, 1976, p. 7, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 55-56.

83 SUASSUNA, 1998, *apud* NOGUEIRA, *op. cit.*, p.101.

84 SUASSUNA, 1998, *apud* NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 55.

85 NOGUEIRA, 2002, p. 92, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 56.

característica própria que, conforme Ariano, seria a tendência à adaptação, à recriação, “segundo elementos típicos, específicos nossos.”<sup>86</sup> Nesse ponto, a capacidade imaginativa de recriação como **marca** do povo do chamado Brasil real de Suassuna, lembra a escultura do “leão” de Aleijadinho. Embora nunca tivesse visto tal animal, produziu, atendendo a uma encomenda, a escultura de um leão com base nas descrições que lhe foram passadas. Complementou os lapsos dos detalhes com características de animais de nossa fauna.<sup>87</sup>

Essa mesma capacidade de adaptação que Suassuna vê no romanceiro, que o faz eleger então como arte do povo.

O Movimento Armorial, apropriando-se do romanceiro do Nordeste têm um ponto de contato importante com o Movimento Regionalista de 1926, visto que ambos vão apresentar a cultura dessa região como carro-chefe da identidade nacional. Suassuna, analisando essa comparação, acredita que o regionalismo apresentado pelo movimento de 26 possuía um caráter mais próximo do Naturalismo e privilegiava a interpretação sociológica em detrimento da qualidade artística.<sup>88</sup> O “regionalismo” do armorial tenderia para o “espírito mágico” da cultura popular, valorizando “os modos de recriação da literatura oral” encontrados no romanceiro. “Muitos dos personagens e relatos do romanceiro popular podem ser reconhecidos, com outra roupagem, nas outras regiões do país e até mesmo nos países europeus nos quais tiveram origem.”<sup>89</sup> Portanto, por se basearem na oralidade do romanceiro popular, as criações artísticas do Movimento Armorial não eram apenas representação do nacional, mas também do universal.<sup>90</sup>

O Romanceiro é, então, uma “espécie de ponte de ligação entre a tradição mediterrânea e o Povo brasileiro de hoje.”<sup>91</sup> A intenção portanto de Suassuna é “criar uma literatura que seja simultaneamente tradicional e popular, clássica e barroca, uma fusão entre o trágico e o cômico, marcas da alma do povo brasileiro, dos povos da Rainha do Meio-Dia.”<sup>92</sup>

---

86 *Id.*, *ibid.*, p. 57.

87 A escultura está no Museu do Aleijadinho, em Ouro Preto, Minas Gerais.

88 SUASSUNA, 1974, *apud* BRITO, *op. cit.*, p. 102.

89 BRITO, *op. cit.*, p. 104.

90 SUASSUNA, 1974, p. 7, *apud* BRITO, *op. cit.*, p. 104.

91 *Id.*, *ibid.*, p. 105.

92 NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 107.

## 4 ROMANCE DA PEDRA DO REINO: AS VÁRIAS FACES

### 4.1 O ROMANCEIRO

O romanceiro popular do Nordeste, também conhecido como literatura de cordel tem origem na tradição da *littérature de colportage* francesa, vindo para a península Ibérica em torno do século XVI. Chamado de *pliegos sueltos* na Espanha foi conhecido em Portugal como *folhas soltas* ou *volantes*. Chega ao Brasil, inicialmente na antiga capital, Salvador, e se espalha por toda a região. Chama-se cordel porque as poesias escritas, e depois impressas, eram penduradas, nas feiras, em varais improvisados, os chamados cordéis. Lemos<sup>93</sup> lembra que somente em 1750 começam a surgir no Brasil os primeiros criadores de “literatura de cordel oral”. Antes disso somente os portugueses criavam seus cordéis, que eram escritos. Esses poetas, por saberem escrever, foram conhecidos como “poetas de gabinete” ou “poetas de bancada”. Salienta ainda que é “exatamente como Suassuna se descreve quando se diz um ‘intelectual que observa a cultura popular da janela do seu gabinete.’”

Os autores das poesias eram também cantadores que, como os jograis da Idade Média, percorriam as cidades do sertão, “cantando” suas histórias. Era comum no romanceiro popular a incorporação, pelo poeta que criava seus versos, de parte de obras alheias ouvidas ou anotadas, estabelecendo uma intertextualidade barroco-sertaneja que reproduzia, reformava, adaptava e dava nova cor a histórias que remetiam à tradição oral ibérica.

Em sua dramaturgia, Suassuna, como um cantador do romanceiro um pouco mais elaborado, reescreve os romances populares e os folhetos, fundindo suas histórias com os clássicos da literatura erudita. Ao fazê-lo, junta à sua voz, outras vozes, as múltiplas experiências que vão estabelecer intencionalmente uma relativização do **individual** na criação: “A originalidade, eu acho uma preocupação muito boba. Porque a originalidade, ou se tem de nascença ou não se tem de jeito nenhum (...) Porque a pessoa procurar a originalidade, eu acho isso uma besteira

---

93 *Op. cit.*, p. 94.

tão grande! Shakespeare não procurou, por que é que eu vou procurar? Não é?”<sup>94</sup> Aliás, Jerusa Pires Ferreira, em seu livro *Cavalaria em cordel*, observa a precariedade de distinções entre a literatura popular e a culta, “vendo-se sempre aberta a possibilidade de uma se transformar em outra, sucessivamente.”<sup>95</sup>

Ariano faz questão de citar suas fontes, tanto de origem popular, quanto dos cânones eruditos. Seu trabalho mais divulgado, o *Auto da Compadecida*, possui três atos. O primeiro se baseia no folheto *O enterro do cachorro*, de Leandro Gomes de Barros. O segundo ato tem base na *História do cavalo que defecava dinheiro*, de autor anônimo; o último ato vem do auto popular *O castigo da soberba*. Segundo a pesquisadora Maria Aparecida Lopes Nogueira<sup>96</sup>, esses três folhetos foram publicados por Leonardo Mota em *Viroleiros do Norte*. Há outra versão para *O castigo da soberba* chamada *A peleja da Alma*, do cantador paraibano Silvino Pirauá Lima. Essa possibilidade que os textos têm de ser a massa modelada pelo artesão-poeta, cria um ambiente cultural em que “não apenas o que repete se considera co-autor do canto repetido, mas o que escreve, em incontáveis atos de criação e recriação, ao longo de um trajeto, incorpora ao modelo desde o seu módulo social, a sua criação mais individuante, representação polivalente interpretável sempre sob o contexto cultural sob o qual ele vive.”<sup>97</sup>

Nogueira aponta em Suassuna uma “forma particular de intertextualidade”, denominação utilizada por Perrone-Moisés<sup>98</sup> ao tratar da “relação dos escritores modernos com os da tradição.” Ela diz que Homero, Shakespeare, Molière, Cervantes, Lope de Vega, Gregório de Matos, Garcia Lorca, Gogol, Tolstoi e Dostoievski foram autores que partiram dos “mitos nacionais e populares” para suas

94 NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 110. Ariano está se referindo à obra *A história de amor de Romeu e Julieta* que foi produzida a partir de crônicas italianas de Luigi da Porto e Bandello. Ariano também adaptou o folheto *O romance de Romeu e Julieta*, de João Martins de Athayde. *Fernando e Isaura*, história escrita por Suassuna, que, segundo o autor, serviu como *exercício* literário para o que seria o *Romance da pedra do reino*, é baseado no enredo de *Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, que por sua vez baseou-se em uma lenda celta do século XII. Vide SUASSUNA, Ariano. **A história de amor de Fernando e Isaura**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.

95 FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1979. (Linguagem). p. 11.

96 NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 108.

97 FERREIRA, *op. cit.*, p. 15.

98 Vide PERRONE-MOISÉS, Leyla Beatriz. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

recriações. Transformando a “matéria-prima” do mito nacional, retornam, num segundo momento, ao povo por “uma relação de carne e sangue.”<sup>99</sup>

Ariano, como grande pesquisador, mostra que também no campo formal há uma relação dos cantadores populares nordestinos com o barroco brasileiro e o ibérico. “Ressaltando a estrofe denominada de **décima** de sete sílabas, rimada na disposição ABBAACCDDC, percebe que este tipo de estrofe é usado por Calderón de La Barca na Espanha, por Bocage em Portugal e por Gregório de Matos, no Brasil seiscentista barroco.”<sup>100</sup>

O romanceiro popular nordestino engloba tanto os folhetos e romances impressos, como os repentes e as poesias improvisadas. Podemos identificar nove ciclos principais: o heróico, trágico e épico; o fantástico e maravilhoso; o religioso e de moralidades; o cômico, satírico e picaresco; o histórico e circunstancial; o de amor e fidelidade; o erótico e obsceno; o político e social, e o de pejejas e desafios.<sup>101</sup> Ariano ainda inclui formalmente “Abecês, pejejas e cantigas” e uma divisão específica para a poesia improvisada.

Em *Romance da pedra do reino*, assim como na sua produção teatral, Suassuna utiliza-se da elaboração ou da reelaboração do material rico encontrado no romanceiro medieval (ou literatura de cordel), nas manifestações folclóricas nordestinas às quais vai unir a tradição das novelas de cavalaria. Há no romance uma espécie de homenagem ao romanceiro popular, sendo possível identificarmos a presença de praticamente todos os ciclos. A pesquisadora Sônia Lúcia Ramalho de Farias<sup>102</sup> chama a atenção para o vasto material utilizado que “alicerça” de tal forma a estrutura romanesca, que “incorporado” à experiência de vida de Quaderna, se transforma em elemento “mediador”, através do qual se evidencia tanto a temática quanto o processo narrativo.

Criado na fazenda Onça Malhada, de propriedade de seu tio e padrinho Dom Sebastião Garcia-Barreto, Quaderna ainda é um menino quando é “inserido” no “Reino da Poesia”:

99 NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 109.

100 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

101 Os pesquisadores do romanceiro não convergem todos para essa mesma classificação. Porém, há um consenso quanto a maioria dos ciclos. Esse que utilizo está em NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 108.

102 FARIAS, *op. cit.*

Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros folhetos e romances que me eram ensinados por Tia Filipa, por meu Padrinho-de-Crisma João Melchíades Ferreira e pela velha Maria Galdina, uma velha meio despitada do juízo, que nos freqüentava.

João Melchíades era um Cantador conhecido em todo o Sertão. Para assinar seus folhetos, adotava o orgulhoso cognome de “O Cantador da Borborema”, em homenagem à serra sagrada da Paraíba. Tinha sido soldado na “Guerra dos Canudos”, em 1897, lutando sob as ordens do então Tenente-Coronel Dantas Barretto. Depois, fizera parte das tropas que tinham ido ocupar o Acre, conquistado pelas tropas irregulares de nordestinos de Plácido de Castro. Fora, depois, reformado no posto de Cabo, voltando então para a Paraíba, terra sua, e acolhendo-se à proteção do homem poderoso do Cariri, meu Padrinho, Dom Pedro Sebastião. Este deu morada ao velho Cantador perto da casa da fazenda, onde João Melchíades não tinha obrigações, vivendo do soldo de Cabo e da renda dos seus folhetos e cantadas. (...)

Já a velha Maria Galdina era conhecida por três apelidos: Sá Maria Galdina, Galdina Gato e Sá Maria do Badalo, pelo fato de ser da família Gato e de morar no “Badalo”, uma região do nosso município onde só dá doido.

Ora, a amizade entre minha tia e a Velha do Badalo estreitou-se ainda mais quando elas descobriram que ambas gostavam dumas velhas cantigas que somente elas ainda sabiam. Depois daí, quando Sá Maria Galdina ia lá em casa, sentava-se no chão, perto da almofada onde Tia Filipa fazia renda, e começavam a cantar, uma ajudando a outra, uns romances esquisitos, ao mesmo tempo diferentes e parecidos com os do velho João Melchíades.<sup>103</sup>

Como pudemos ver nesse longo trecho, Quaderna crescera escutando as narrativas do veterano militar, que havia conhecido lugares diferentes e participado de batalhas, assim como também era embalado pelas cantigas das senhoras, ligadas ambas aos seus torrões de nascença. Walter Benjamin<sup>104</sup> lembra que o narrador do mundo oral é o representante de uma experiência coletiva que deve ser transmitida nas atividades de grupo e reuniões. Segundo o crítico alemão, o mundo moderno teria sido o responsável pelo desaparecimento da arte de contar e de trocar experiências, que eram transmitidas no mundo antigo pelos camponeses sedentários e pelos marinheiros comerciantes. Ora, esse mundo ainda é o vivido por Dinis, pois o sertão do início do século XX guarda muito das características culturais daquele descrito por Benjamin, e o romanceiro faz parte, como vimos, desse mundo. Lígia Vassalo faz um interessante estudo sobre esse assunto.<sup>105</sup> Segundo a autora, as pequenas comunidades do sertão nordestino teriam “conservado” uma cultura

103 SUASSUNA, 2005b, p. 89-90.

104 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. v. 1, 2. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196. (Obras escolhidas, 1). Título original: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

105 VASSALO, Lígia. **O sertão medieval**: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.

trazida pelos primeiros colonizadores, cultura essa que ainda possuía forte influência dos hábitos, usos, costumes e forma de pensamento do mundo medieval, em que a transmissão do conhecimento se baseava nas práticas sociais coletivas. Retornando ao narrador de Benjamin, teremos como iniciadores de Dinis os caracteres mais representativos da cultura da transmissão oral: o militar viajado e as duas senhoras sertanejas. As histórias que o narrador vai escutar desses “pedagogos” influenciarão seu imaginário.

Como se não bastasse, Quaderna torna-se aluno de João Melchíades, que funda uma “escola de cantoria” na fazenda. Entre as técnicas ensinadas ao narrador e aos seus colegas estava a prática de, a partir de um romance “desrimado” (“desversado” ou em prosa) qualquer, rimá-lo ou “versá-lo”, na expressão de Melchíades, contando exatamente a mesma história ou enredo; também fazia-se o contrário, de um romance rimado transformavam-no em prosa. Acontece que esse processo “verso-prosa-verso” não é uma invenção do mestre cantador e poeta. Vem da *gesta* e dos romances medievais. Seu exemplo mais acabado é a *História do Imperador Carlos Magno*, cujas versões em prosa e em verso se baseiam em uma matriz comum. Ora, Farias observa que o mesmo procedimento é “tomado de empréstimo” pelo narrador e incorporado a sua narrativa: “o romance de Suassuna costuma apresentar redundantemente um mesmo fato sob duas modalidades discursivas diferentes: uma, contada em prosa, por um determinado personagem, e outra, transcrita em verso, por outro personagem ou pelo próprio Quaderna.”<sup>106</sup> De fato entre os exemplos que podem ser citados está o encontro de Lino Pedra-Verde (companheiro de Quaderna na escola de cantoria e um dos melhores alunos de Melchíades) com o que seria o diabo. Esse fato é narrado no folheto XXXIII, *O estranho caso do cavaleiro diabólico* (p. 207 a 212). Quaderna primeiro narra a história que lhe havia sido contada por Lino e depois apresenta os versos criados pelo poeta, dando conta do acontecimento. Portanto, não só a matéria dos folhetos, mas também sua forma estruturam o romance.

João Melchíades, como mestre e pesquisador, tem uma classificação própria para os ciclos do romanceiro: “os romances de amor; os cangaceiros e cavalarianos, os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; os de

---

106 FARIAS, *op. cit.*, p. 292.

profecia e assombração; e os de safadeza e putaria.”<sup>107</sup> Georg Rudolf Lind<sup>108</sup> observa que há uma preocupação, por parte do “cantador da Borborema”, com a sistematização da matéria cantada e também uma relação com os ciclos do romanceiro apontados anteriormente, mesmo que a classificação de Melchíades não seja, digamos, muito ortodoxa em comparação ao temário.

Guaraciaba Micheletti<sup>109</sup> aponta que os folhetos dos diversos autores do romanceiro popular participam da tessitura do romance em diversos níveis, sejam “colados” à narrativa com funções diferenciadas, sejam “determinando traços estruturais”, além do fato original, de terem despertado a vocação do narrador, no fundo responsáveis pela gênese da narrativa.

Fragments dos textos são transcritos e incorporados ao discurso de Quaderna. São utilizados para a descrição dos personagens e acontecimentos, sendo uma espécie de catalisador “místico e enigmático da narrativa”. Como exemplo utiliza-se de um trecho do folheto II *O Caso da Estranha Cavalgada* que é uma espécie de adivinha, com a apresentação ao leitor, através dos versos, do enigma principal do romance:

E para concluir a descrição da parelha de homens de pró que viria subverter nossa Vila naquele sábado de 1935, valho-me do genial Amador Santelmo, que deles falou assim, na sua bem conhecida Vida, Aventuras e Morte de Lampião e Maria Bonita:  
 “Dizem que uma Sombra escura  
 com duas Pontas na testa,  
 por onde o Donzel caminha,  
 ao lado, se manifesta.  
 Desde a Cadeia onde o Moço  
 na Morte foi sepultado,  
 esta Sombra comipeta  
 caminha sempre a seu lado.  
 Como irmã-de-caridade  
 seguindo o jovem Defunto,  
 o Carcará de chavelhos  
 vai sempre ao Mancebo junto.  
 O Doutor, luz verde-escura  
 da Cidade dos Pés Juntos,  
 Lampa acesa dos jazigos,  
 fogo-fátuo dos Defuntos.  
 o Donzel, estrela errante,  
 facho dos Lumes eternos,  
 ouro do Sol, Desafio

107 SUASSUNA, 2005b, p. 94.

108 LIND, Georg Rudolf. Ariano Suassuna romancista. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 17, p. 29-44, jan. 1974.

109 *Op. cit.*, p. 37.

às negras chamas do Inferno.  
 O Doutor, vela de sebo,  
 sinal dos Magos errôneos,  
 Lume lúgubre da Morte,  
 lampadário do Demônio.  
 o Donzel, lustre e Candeia  
 que o Sol do sangue espadana,  
 carne cravada de Estrelas,  
 Coroa da Raça Humana!”<sup>110</sup>

Essa “preparação” do espírito do leitor é mais um artifício que o narrador vai se utilizar para o clima que vai sendo instalado logo no início da história, fazendo com que o leitor se enrede nas malhas da narrativa para tentar, com essas poucas pistas, elucidar o mistério ao qual vai sendo apresentado.

Há também, como técnica narrativa, a indução do leitor a um tipo de interpretação quanto ao caráter ou conduta dos personagens. Encontramos esse expediente, lembra Micheletti, no caso do folheto LXVI, *A Filha Noiva do Pai, ou Amor, Culpa e Perdão*, em que Quaderna vai contar ao Corregedor o caso de um possível incesto testemunhado por Teodoro, o pedreiro que trabalhava na casa do fazendeiro Antônio Moraes. Antes, porém, Quaderna pergunta à autoridade se conhecia o *Romance de Dona Silvana*. Esse artifício faz com que Dinis não seja responsável pelo que vai narrar, evitando o comprometimento com seu próprio discurso.

Muito importantes, seja informando a narrativa, seja como marco referencial para Quaderna, os folhetos de cordel moldarão o mundo imaginário do narrador. Micheletti<sup>111</sup> observa dois ciclos que estão na base do romance de Ariano: o arturiano e o carolíngio, que, após a chegada ao Brasil, aqui receberam um **tratamento** nacional, enraizando-se:

Na infância e na adolescência, Quaderna sente-se atraído por “romances” que falam de reis, princesas, cavaleiros e terras distantes: “Cantiga de La Condessa”, “Nau Catarineta”, “História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França” – e por outros que cantam as proezas dos cangaceiros famosos, “os cavaleiros do sertão”, como o “Abecê de Jesuíno Brilhante”. São esses textos que despertam a sua vocação e determinam a estrutura d’*A Pedra de Reino*.

Essa produção popular, que vem de uma matriz medieval, influencia de tal forma a visão de mundo de Quaderna, que ela será um filtro para a realidade que o

110 *Id.*, *ibid.*, p. 39-40.

111 *Id.*, *ibid.*, p. 37.

cerca. O narrador, utilizando-se desse filtro ficcional, vai construindo seu “castelo de sonho.” Farias vê nesse universo, uma “sugestão mágica, sagrada e transfiguradora.” Elege a *Cantiga de La condessa* como a pedra de toque do romance, pois ela é “capaz de metamorfosear a percepção do mundo exterior”, dando para o mundo real uma nova significação. É através dessa obra iniciática que o menino Quaderna conhece o amor e o mundo da cavalaria.<sup>112</sup> As palavras da cantiga e as de sua tia Filipa vão “entrar” em seu sangue e duas sensações vão se corresponder: a de ter tocado e beijado a menina Rosa e a de ser-lhe aberto um mundo mítico a partir do qual fusiona a realidade fictícia dos textos medievais à realidade histórica do sertão:

Perguntei a Tia Filipa o que era uma Condessa e o que significava um Cavaleiro.

– Isso são coisas antigas, Dinis! – disse ela. – É melhor você perguntar a seu Pai, que é homem mais ilustre do que eu! Acho que uma Condessa é uma Princesa, filha de um fazendeiro rico, de um Rei como Dom Pedro I ou Dom Sebastião!

– E um Cavaleiro? – insisti, depois de anotar, em meu sangue, aquela noção de Princesa, misturada para sempre, agora, ao cheiro e aos seios de Rosa.

– Um Cavaleiro – explicou Tia Filipa – é um homem que tem um cavalo e monta nele, para brigar de faca com os outros e casar com a filha do Rei!

Foi então por isso, nobres Senhores e belas Damas, que a Cantiga de La Condessa contribuiu danadamente para que eu me entusiasmasse quando, depois, soube a história da Pedra do Reino, com os Pereiras, Barões do Pajeú, montados a cavalo e comandando a tropa de Cavaleiros que iria acabar, a faca, com o Trono real dos Quadernas. Preparou-me, também, para entender o que, de fato, significava o rapaz do cavalo branco. É que, desde aquela noite com Rosa e a cantiga, toda vez que eu, via um Vaqueiro montado a cavalo, com seu gibão, seu chapéu de couro e os arreios do cavalo enfeitados de estrelas de metal, eu fingia que aquele metal era prata e dizia para mim mesmo: – “Lá vai um Cavaleiro montado em seu cavalo! Vai furtar Rosa, a filha mais bonita de La Condessa e do Rei Dom Pedro I, para levá-la para o mato, beijar seus cabelos cheirosos e acariciar os peitos dela, enquanto a bola de ouro da lua se molha no sangue de aragão que pinga da noite, em sua luz de moeda de prata!”<sup>113</sup>

O mundo do sertão vai se misturar ao imaginário do mundo nobre europeu. Tanto os fazendeiros se tornarão reis, como os vaqueiros e almocreves, fidalgos. Farias lembra que tia Filipa, em sua explicação, “reúne alguns dos mais importantes ingredientes épicos das novelas de cavalaria: a posse e o uso do cavalo, a participação em combates sangrentos, a pretensão à mão da filha do rei.” Chama a atenção para a posse do cavalo na “civilização do couro” e sua importância no

112 FARIAS, *op. cit.*, p. 295.

113 SUASSUNA, 2005b, p. 88-89.

“imaginário cavaleiresco” de Quaderna,<sup>114</sup> pois tanto na prática das relações de trabalho na pecuária do sertão, como no mundo originário das novelas de cavalaria, o cavalo é um símbolo da equivalência “cavaleiro = cavalheiro” e forma o conjunto das “palavras sagradas” que se tornam “modelo de expressão e forma de pensamento.”<sup>115</sup>

Aquilo de ter um famoso cavalo de sela era, agora, questão de honra para mim: primeiro, porque Samuel e Clemente já tinham os deles; depois, porque todos os heróis de José de Alencar, meu mestre e precursor, andavam a cavalo, principalmente aqueles que, como Arnaldo Louredo – Príncipe guerreiro daquela epopéia que é O Sertanejo – eram ao mesmo tempo Fidalgos, vaqueiros e cavaleiros do Sertão.

De todos, porém, os principais causadores da minha compra tinham sido Clemente e Samuel. Um dia, numa das nossas costumeiras discussões, Samuel nos explicara que, na Idade Média, somente os Fidalgos é que tinham o privilégio de andar com espadas e lutar montados a cavalo.<sup>116</sup>

A posse do cavalo passa a ser importante para Quaderna, não apenas como meio de transporte, mas como símbolo de um *modus vivendi*, ligado ao mundo da cavalaria, contado nas novelas (FIGURA 1). Veja como ele argumenta a aquisição de seu “corcel”, partindo da palavra “honra” tão cara àquele universo como princípio moral e ético, imbricado, nesse caso, na meta a ser alcançada pelo narrador: possuir um cavalo. Na sequência, alude à figura do herói romântico, em que iguala o vaqueiro e o fidalgo, ambos cavaleiros e cavalheiros, sem distinção de origem para, por fim, evocar o dado histórico do código cavalariano da Idade Média: somente quem era “sagrado” cavaleiro poderia montar e lutar com seu cavalo. A espada do rei, colocada sobre a cabeça do guerreiro ajoelhado, materializava a sagração do cavaleiro, título concedido à bravura e ao caráter.

---

114 *Id.*, *ibid.*, p. 296.

115 SANTOS, Idelette Fonseca. Roteiro para a leitura do Romance d'a pedra do reino de Ariano Suassuna. In: SANTOS, Idelette Fonseca (org.). **A literatura na Paraíba**: ontem e hoje. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989. p. 89-103. p. 101.

116 SUASSUNA, 2005b, p. 273.

FIGURA 1 – CAVALEIROS MEDIEVAIS



FONTE: FREEPIK [s. d.].<sup>117</sup>

A *Cantiga de La Condessa* passa a representar o mundo idealizado, o mítico-imaginário cavaleiresco que se sobrepõe a sua realidade, a “realidade histórica do sertão”:

Um Cangaceiro, Barão! Como é que um barão e os corta-jacas dele podem ser revolucionários e a favor do Povo? É por isso que eu não me admiro, absolutamente, de que, em 1926, Lampião tenha ficado contra a “Coluna Prestes”! Quanto aos outros, admirados tão fervorosamente por Quaderna, Jesuíno Brilhante era da família Alencar, uma das mais poderosas famílias feudais do Sertão, e Antônio Silvino é dos Moraes, família importante de Pernambuco!

– E você acha isso feio, Clemente? – perguntei sem me conter. – Pelo que eu entendo, para Samuel isso é a prova de que a Fidalguia sertaneja, a “bárbara Aristocracia do couro”, é bastarda e corrompida. Para você, é a prova de que o Povo sertanejo não é fiel à Revolução. Pois eu acho isso tudo uma beleza! Acho uma beleza que Sinhô Pereira fosse um Barão sertanejo! Vá ver que ele era muito mais Barão e Fidalgo do que o parente dele, Dom Andreilino Pereira, Barão do Pajeú, que provavelmente nunca montou a cavalo, nunca disparou um tiro, e era homem pacato e não guerreiro, valente e glorioso como Sinhô Pereira! Você sabe como é o nome de Sinhô Pereira, Samuel?

– Não sei, nem quero saber!

– Mas eu digo, quer você queira quer não! Sinhô se chama Sebastião Pereira, isto é, o nome de Dom Sebastião e o sobrenome de Nuno Álvares Pereira! É por isso que eu só o chamo de Dom Sebastião Pereira, o Cangaceiro!

– Era o que faltava! – riu Samuel.

– Era o que faltava por quê? Quando é em Portugal, na Espanha, em Flandres ou na Borgonha, você acha tudo isso bonito! Acha bonito, por

<sup>117</sup>FREEPIK, [s.d.]. Disponível em: [https://br.freepik.com/imagem-ia-gratis/renderizacao-historica-medieval-de-cavaleiros\\_94937895.htm#fromView=keyword&page=1&position=2&uuid=09f73e99-5ee7-404f-8ab0-6d87644d1c1c&query=Cavaleiro+Medieval](https://br.freepik.com/imagem-ia-gratis/renderizacao-historica-medieval-de-cavaleiros_94937895.htm#fromView=keyword&page=1&position=2&uuid=09f73e99-5ee7-404f-8ab0-6d87644d1c1c&query=Cavaleiro+Medieval). Acesso em: 19 mai. 2025.

exemplo, que chamem El-Rei Dom Sebastião de Dom Sebastião, o Desejado! Aqui, se eu chamo Sinhô Pereira de Dom Sebastião, o Cangaceiro, você vem logo levar o Sertão na galhofa! Mas eu não faço nem seu jogo nem o de Clemente, Samuel! Pra mim, como já disse, é uma coisa muito bonita e gloriosa que Sinhô Pereira seja um Fidalgo sertanejo, da família do Barão do Pajeú, e que Lampião seja um Feitosa, do Ceará!<sup>118</sup>

Como vimos neste excerto, Quaderna procura “nobilitar” os líderes guerreiros nordestinos, levantando sua genealogia, descobrindo em suas origens as famílias tradicionais da região, “poderosas famílias feudais” como diz Clemente. A expressão usada reforça o universo cavaleiresco medieval. Quaderna vai mais além, busca na onomástica uma aproximação dos caracteres da nobreza portuguesa com os cangaceiros famosos. Veja inclusive que ele não esquece os epítetos, tão presente no reconhecimento do valor, por exemplo, de Nuno Álvares Pereira, *O Condestável*. Dinis, aos poucos, vai amalgamando o mundo do sertão com o mundo mítico-literário das novelas de cavalaria e das crônicas da nobreza ibérica. Nesse sentido, romances como a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França* e as aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda, especificamente a *Demanda do santo graal* passam a ter uma significação importante no enredo. Câmara Cascudo<sup>119</sup> dá conta que o livro mais conhecido no interior brasileiro há algumas décadas era o das aventuras do famoso monarca do Sacro Império Romano-Germânico e seus companheiros. Muitas vezes era o único exemplar impresso que existia e não havia sertanejo que ignorasse suas façanhas. Originário da canção de gesta (*Canção de Rolando*, do século XII) os eventos da narrativa se reportam, segundo Lígia Vassalo, ao século VIII. “A vitalidade do tema carolíngio no mundo rural brasileiro associa-se sempre a uma noção de intrepidez e valentia, servindo de referência cultural direta ou indireta, à guisa de modelo de comportamento para os bravos e corajosos”<sup>120</sup>

Já Farias nos diz que a matéria dos ciclos arturianos, em especial a *Demanda do santo graal* de cunho “místico-religioso” é fundamental para a “busca do reino sebastianista da Pedra do Reino”, que, segundo a autora, é o centro temático da “demanda novelosa” de Quaderna. Assunto que trataremos quando abordarmos o Sebastianismo no romance.

118 *Id.*, *ibid.*, p. 271.

119 CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**: introdução ao estudo da novelística no Brasil. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. (Documentos brasileiros, 72).

120 VASSALO, *op. cit.*, p. 72.

Nesse mundo de reis, princesas e fidalgos do sertão, tanto Micheletti<sup>121</sup>, quanto Farias<sup>122</sup> chamam a atenção para a influência do romanceiro na tessitura romanesca apontando o exemplo da figura do castelo.

pedi a João Melchiades que, como parente dos Ferreira-Quadernas, escrevesse um romance sobre a Pedra do Reino. Ele me atendeu, e o folheto ficou uma beleza, cuidando eu logo de imprimi-lo e vendê-lo nas feiras. Começava assim:

“No Reino do Pajeú  
morava o Rei João Ferreira.  
Ele era Conde e Barão:  
Foi o terror da ribeira!  
Tinha a Coroa de Prata  
lá no Trono da Pedreira!

Havia, lá, dois Rochedos  
bem juntos e paralelos.  
A Pedra era cor de ferro  
e incrustada de amarelo.  
Foi delas que, por grandeza,  
Rei fez a Fortaleza,  
levantando o seu Castelo!”

(...) perguntei, então, que Castelo era aquele que tinha aparecido no folheto e que não figurava nos livros de Pereira da Costa e Souza Leite. Ele retrucou que todo Rei tem um Castelo, uma Fortaleza, uma edificação de pedra e cal na qual se isola como defesa contra os inimigos e como marco de sua realeza. Todos os Cantadores, quando cantavam as façanhas dos Cangaceiros, costumavam construir, em versos, um Castelo para seu herói.  
(...)

Todas essas grandezas e monarquias iam, assim, tocando fogo em meu sangue, com o desejo de me sentar no Trono de meus antepassados e de me assenhorear de novo do Castelo de pedra que eles tinham levantado no Pajeú.<sup>123</sup>

Dinis não consegue, num primeiro momento, reconhecer esse castelo cantado nos versos de Melchiades, pois estava embebido nas leituras historiográficas de Pereira da Costa e Souza Leite. Veja que há uma diferença de registro sendo apresentada nesse momento. O texto artístico envolve o texto histórico para criar outra narrativa, dando originalidade e beleza, que vão cada vez mais conquistando Dinis, impelindo-o a concretizar seu sonho.

Quaderna se propõe a reerguer o “Castelo pedregoso e amuralhado” de seus ancestrais através da poesia, expondo assim seu projeto literário. Remetendo à

---

121 *Op. cit.*

122 *Op. cit.*

123 SUASSUNA, 2005b, p. 104-105.

poética popular, Micheletti cita Sebastião Nunes Batista<sup>124</sup>, que em seu *Poética popular do Nordeste* explica que Castelo, também conhecido como *Marco* e *Forte*, “é um longo poema épico, uma construção imaginária feita por poetas populares e cantadores, simbolizando uma fortaleza inexpugnável.”

(...) um dia, ouvi Tia Filipa e a Velha do Badalo cantarem, juntas, o Desafio de Francisco Romano com Inácio da Catingueira. (...) De repente, feriu minha atenção um trecho em que Romano, sabedor do fato de que Inácio “tinha um Castelo”, ameaçava-o assim:

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!”

Intrigado, fui procurar meu Padrinho, João Melchiádes, e ele me fez, então, aquela que seria, talvez, a maior revelação para a minha carreira. 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 e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras.<sup>125</sup>

124 BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular no Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1982. (Literatura popular em verso, estudos, nova série, 2). p. 35, *apud* MICHELETTI, *op. cit.*, p. 42-43.

125 SUASSUNA, 2005b, p. 105-106.

É a figura do castelo literário que será sua grande descoberta e acompanhará Quaderna: a fortaleza de sua raça será reerguida pela sua poesia. Assim como os cantadores erguem seus castelos poéticos, sem embates físicos, apenas com as armas da palavra, do verso, Quaderna encontra a solução para reerguer o castelo do reino do Pajeú no mundo da literatura. Surge aí a idéia da obra epopéica que se dispõe a criar:

Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha nem tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda!

\*\*\*

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. Anexei às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do Castelo literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos folhetos.<sup>126</sup>

Como não é nem bom ginete e pior atirador ainda, Quaderna encontra a saída para a realização do destino que para si havia criado. A participação dele nas “batalhas cruentas de vida e de morte”, experiências que estão no seu sangue, em virtude das aventuras de seus antepassados, vai se resolver no campo do imaginário literário. Mas, às vezes o real o surpreende, como quando vai finalmente conhecer as pedras que compõem o conjunto da Pedra do Reino. Havia lido nos compêndios dos historiógrafos e criara, a respeito delas, as “imagens gloriosas, monárquicas e prateadas” que ele alimentara em seu sangue. Imaginando encontrar “a catedral soterrada” dos reis do passado, cujas torres seriam as pedras, ver as manchas do sangue do Rei e as incrustações de prata no rochedo, fica desapontado, pois além das rochas serem disformes não havia “chuviscos de prata” que Antônio Ático de Souza Leite descrevera<sup>127</sup>. Quaderna tinha esperança de encontrar a imagem da fotografia tirada por Euclides Villar ou a da gravura feita por Taparica, seu irmão. Confessa ao fotógrafo, que o acompanha, o que esperava ver. É Euclides que o faz ver pela lente da arte. Diz a Quaderna que “assim era o Mundo e assim era a Literatura! Nas coisas do mundo, ‘os chuviscos de prata’ nunca ou

<sup>126</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 107.

<sup>127</sup> Quaderna faz referência a obra *Memórias sobre a pedra bonita e o reino encantado na comarca de Villa Bella, província de Pernambuco*, publicada em 1875 pelo Instituto Histórico, Arqueológico e Geográfico de Pernambuco.

raramente existiam, e o ‘sangue vermelho das pedras, conservado vivo e fresco durante todo o tempo’ era mijo-de-mocó”, por isso “se a gente não mentisse um pouco, ajudando as pedras tortas e manchadas do real a brilharem no sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino Encantado da Literatura”<sup>128</sup>

Essa cena mostra em que medida se pode dar a restauração da “Fortaleza da minha Raça”<sup>129</sup>, do Reino Encantado de Dinis”:

Todas essas idéias do Fotógrafo me deixaram impressionado. Sem saber da Missa nem a metade, ele usara aquela expressão de “Reino Encantado da Literatura”. Era com o nome de “Reino Encantado” que todos aqueles Acadêmicos do século passado tinham se referido ao nosso Império. Vi nisso um novo sinal da Providência Divina e dos planetas, ocorrendo em meu auxílio quando minha fé monárquica estava começando a querer claudicar, e dizendo que eu, como Rei, cantador, poeta e guerreiro das Cavalhadas sertanejas, tinha obrigação de restaurar o Reino, o Castelo, o Marco, a Catedral, a Obra, a Fortaleza da minha Raça! Seria a Literatura dos folhetos e romances que iria restaurar de novo, pelo fogo da Poesia, a gloriosa imagem anterior, que aquelas pedras, tortas e manchadas de mijo-de-mocó, aleivosamente queriam diminuir e macular!<sup>130</sup>

Quaderna tem consciência da realidade, por isso quer ser o poeta que vai restaurar pelo “fogo da poesia” a obra da raça, através da transfiguração desse mundo. Essa transfiguração só pode ser atingida pela sugestão, pela poesia que modifica a realidade, como um enigma que se resolve apenas no universo poético.

É a partir desse universo poético que o romanceiro, o cordel (ou folheto, como prefere Suassuna), vai influenciar fortemente, como vimos, na formação de Quaderna. Isso se verifica, no romance, também nas citações, nos títulos dos folhetos, como o XLVI, O Reino da pedra fina, folheto de Leandro Gomes de Barros ou o folheto LXVI, A filha Noiva do Pai ou Amor Culpa e Perdão. O próprio título extenso do *Romance da pedra do reino* é baseado no folheto de cordel chamado *O príncipe do reino do Barro Branco e a princesa do reino do Vai-não-torna*. É Ariano que explica: “Eu acho lindo esses títulos, longos assim. Bem próprios do cordel. Então eu botei também o nome baseado nessa linha, baseado no nome dos folhetos para mostrar, que dizer que o folheto tinha influenciado Quaderna e a mim também. Eu cantava folheto quando eu era menino.”<sup>131</sup>

128 SUASSUNA, 2005b, p. 149.

129 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

130 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

Organizado para ser uma grande homenagem à cultura e a poesia popular através de seu romanceiro, vemos em *Romance da pedra do reino* inúmeros pontos de contato com essa manifestação artística. Exemplos: ao invés da tradicional divisão em capítulos o autor o apresenta dividido em folhetos; as explicações introdutórias (que transcrevemos em capítulo anterior) e principalmente as ilustrações, com base na técnica da xilogravura.

Sobre as ilustrações, encontramos no romance um número considerável (são 26 ao todo), acompanhadas de título e/ou texto explicativo. Presentes no romance com o objetivo de aguçar a curiosidade e prender a atenção do leitor, seus traços são semelhantes aos da xilogravura, que é uma técnica de gravura em relevo na madeira, de tal forma que fiquem salientes apenas as áreas que após receber a tinta são impressas com pressão no papel. As xilogravuras como representação específica das capas dos folhetos de cordel surgiram em 1910.<sup>132</sup>

Essa aproximação de mais um elemento ligado ao mundo do folheto se dá pelo traço e pelos motivos dos desenhos. São reproduções de bandeiras, escudos, mapas e insígnias. Débora Moura observa que o artista que confecciona essas imagens se revela em dois planos: no ficcional, por meio do “riscador de gravuras e cortador de madeira”, Taparica Pajeú Quaderna, irmão de Dinis Quaderna, e no plano real, pois se sabe que as gravuras foram criadas pelo próprio Suassuna.

Visualizando as gravuras, o leitor complementa os relatos do narrador pela linguagem iconográfica. Farias<sup>133</sup> e Moura<sup>134</sup> vão chamar a atenção para as bandeiras desfiladas na Cavalgada do Rapaz do Cavalo Branco, quando da entrada em Taperoá do grupo que o acompanha. A bandeira conduzida pelos “matinadores” vai figurar no folheto produzido por Lino Pedra-Verde e ele a descreve desta forma:

Dividida por dois Campos  
 – um Direito e outro Esquerdo –  
 tinha três Onças vermelhas  
 em campo de Ouro – o Direito –  
 e Contra-arminhos de Prata

131 Entrevista concedida a Débora Cavalcantes de Moura. Encontrada em MOURA, Débora Cavalcantes. **Entre duas pedras**: catolé (um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonita e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição de **Pedra do Reino**, de Ariano Suassuna). 201 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. p. 138.

132 MOURA, *op. cit.*, p. 149.

133 *Op. cit.*

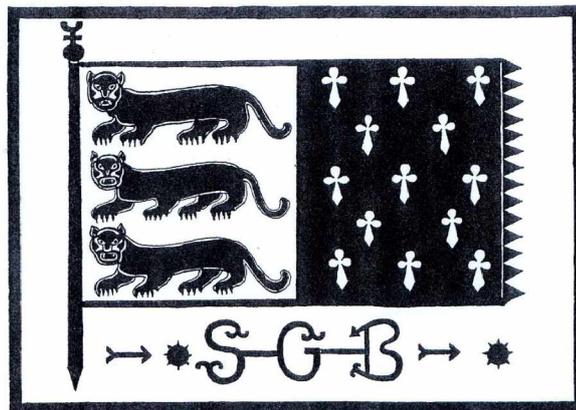
134 *Op. cit.*

semeando o Campo negro.<sup>135</sup>

Quaderna pede ao irmão Taparica que faça uma gravura a partir da descrição da bandeira no folheto, que serviria, segundo o narrador, para peça de “Apelação” em seu processo. Essa representação se dá com a forma mostrada na FIGURA 2.

Há uma preocupação por parte de Suassuna, na construção da narrativa, com o duplo registro, o visual e o linguístico. As xilogravuras estão presentes “como produção imagética e como tema no interior do tema” uma “matéria à qual o narrador constantemente se reporta para explicitar as inserções que dela faz no processo narrativo.”<sup>136</sup> Não podemos nos esquecer porém que o material

FIGURA 2 – BANDEIRA DAS ONÇAS QUE VINHA NA CAVALGADA DO RAPAZ-DO-CAVALO-BRANCO



FONTE: SUASSUNA, 2005b, p. 40.

iconográfico que encontramos em *Romance da pedra do reino* também é resultado dos estudos do Movimento Armorial, ou seja, não é uma simples imitação temática do romancista, da mesma forma que o texto não é pura imitação do cordel. Como bem lembra Moura ao citar Luli Hata, as xilogravuras encontradas nas capas dos cordéis são remetidas ao título ou vice-versa, e são recorrentes os títulos que se referem à realeza; no entanto não se veem xilogravuras populares de “brasões, escudos de armas e insígnias,” pois, apesar da aproximação com o tema abordado pelos poetas, esse motivo não faz parte do “universo” temático dos xilógrafos.

135 SUASSUNA, 2005b, p. 39.

136 FARIAS, *op. cit.*, p. 309.

Podemos encontrar vários desses brasões e insígnias no romance. Descrevendo as imagens e logo depois as transformando em gravura, Suassuna segue a orientação do Movimento Armorial – produzir arte erudita a partir de suas raízes populares, ou seja, assimila da xilogravura a técnica, o estilo, mas não incorpora o temário.

Integradas assim à narrativa, as imagens adquirem um caráter emblemático.<sup>137</sup> É Suassuna que afirma que “a obra plástica vem da literária. É das imagens da literatura que surgem as ilustrações, e não o contrário.”<sup>138</sup>

Idelette Muzart aponta uma gravura que seria a síntese do universo simbólico da Pedra do reino. É a “segunda gravura feita por Taparica sobre as Pedras do Reino com meu bisavô aproximado (...):”<sup>139</sup>

(...) integrando todos os elementos iconográficos presentes na obra: o popular, tanto pela gravura do folheto que serve de modelo quanto pela técnica utilizada, ou ainda pelos símbolos das festas populares, o Cordão Azul e o Cordão Encarnado; o heráldico, pela divisão em dois campos distintos e pela utilização de símbolos-padrão; o tarô, pela presença, nos quatro cantos, das marcas representativas das cores do baralho, bem como pela figura do rei, relacionada ao sol; pela astrologia, enfim, com a presença dos signos de Marte e de Escorpião, insígnias zodiacais do “glorioso e terrível Quadema.”<sup>140</sup>

Essa gravura, mostrada na FIGURA 3, foi feita por Taparica após a viagem de Quaderna à Pedra do Reino, onde o narrador da história viveu “um grande momento, perigosamente diabólico e gloriosamente divino”. Nas pedras, aproveitando que seus companheiros de caçada estavam em outros afazeres, Quaderna se auto-sagra Rei, intitulando-se “Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil.” Em seu discurso Quaderna retoma todos os movimentos messiânicos do sertão (desde o da Serra do Rodeador até Canudos) e alia a esses movimentos todas as lutas sertanejas, as lutas do povo oprimido e injustiçado contra os poderosos. “Todos esses discursos são trazidos à tona pelas relações dialógicas entre eles e o enredo da obra, na dimensão Armorial em que foi elaborada, pelas interdiscursividades e intertextualidades estabelecidas.”<sup>141</sup>

137 Expressão utilizada por Idelette Muzart F. dos Santos, em SANTOS, *op. cit.*, p. 218.

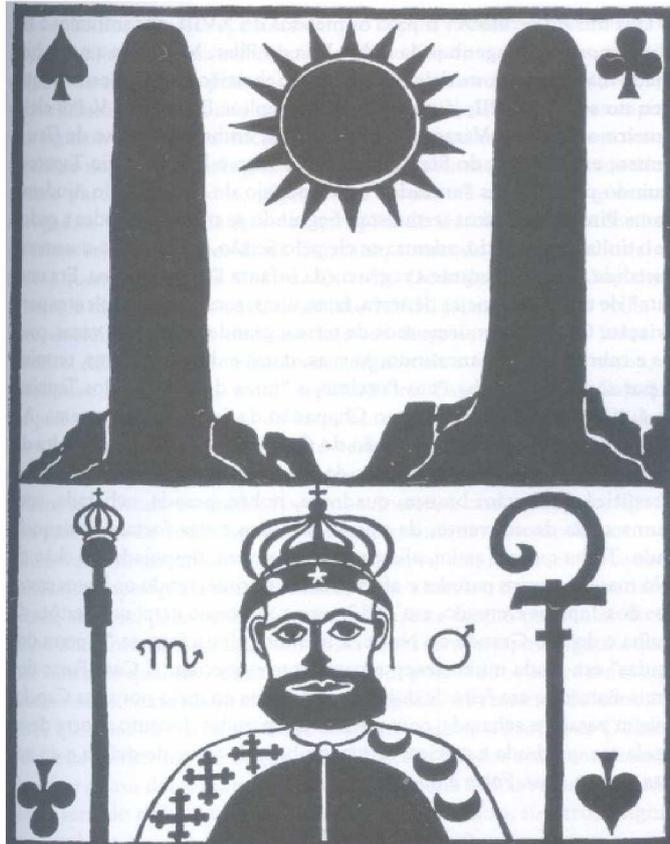
138 SUASSUNA, Ariano. Ao sol da prosa brasileira. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10, nov. 2000. p. 30.

139 SUASSUNA, 2005b, p. 159.

140 SANTOS, *op. cit.*, p. 223.

141 SANTOS, *op. cit.*, p. 227.

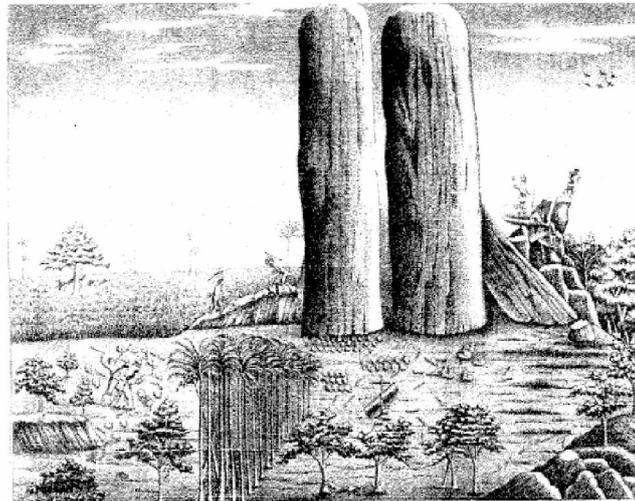
FIGURA 3 – SEGUNDA GRAVURA FEITA POR TAPARICA SOBRE AS PEDRAS DO REINO E COM MEU BISAVÔ APROXIMADO, TUDO A PARTIR DO DESENHO DO PADRE. VÊ-SE, PERFEITAMENTE, COM ABSOLUTO RIGOR HISTÓRICO, A COROA DE PRATA DOS QUADERNAS, MONTADA SOBRE UM CHAPÉU DE COURO



FONTE: SUASSUNA, 2005b, p. 159.

É preciso lembrar que essa imagem, onde temos, na parte superior, as duas pedras iguais, simetricamente separadas, o signo masculino do sol (para Quaderna o tio e padrinho, para Suassuna o pai) e na inferior o rei Dom João Ferreira-Quaderna – ou Dom João II, *O Execrável*, com o cetro e o báculo (como Rei e Profeta, que Quaderna também se diz ser) e o manto com os símbolos do Cordão Azul dos Cristãos e do Cordão Encarnado dos Mouros, essa imagem é produzida após um processo que se inicia na gravura que Taparica faz (FIGURA 4), a pedido de Quaderna, com base no desenho do padre Francisco Correia, ilustrado na *Memória sobre a Pedra Bonita ou reino encantado* de Antônio Ático de Souza

FIGURA 4 – DESENHO DA PEDRA BONITA



Especto da Pedra Bonita ou Pedra Encantada na ermida de Vila Bela, provincia de Pernambuco e  
 a rochas que n'ella formam lagar

Explicação da estampa da Pedra Bonita ou Pedra Encantada, na ermida de Vila Bela, em Pernambuco

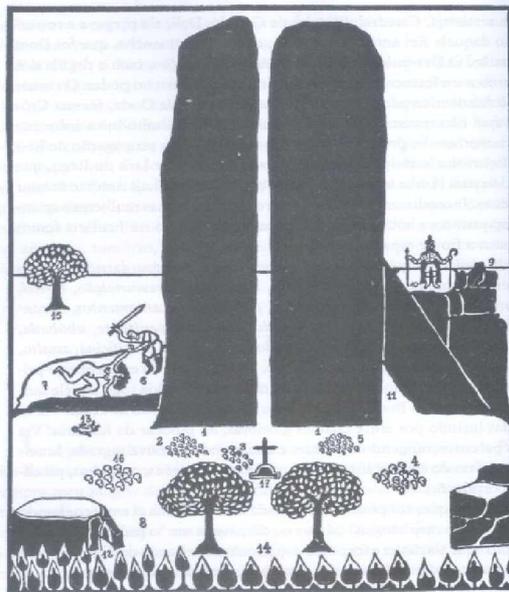
1. Entre duas pyramides de granito dizem denominar ao reino e tem a 1.ª e 1.ª pyramide de almas, cada uma.
2. Estão em que forma consideravel as cruezas introduzidas pelo funilismo da selva, para se apressar a restauração do reino de D. Sebastião.
3. Grupo de 10 milheiros sacrificados igualmente para o mesmo fim.
4. Grupo de 10 hecos igualmente sacrificados para o mesmo fim.
5. Grupo de 10 dias igualmente sacrificados para o mesmo fim.
6. Indiv. levados brevemente ao sacrificio em estado de embriaguez para não dizer ao rei não soffrir mais dor, e a luz do sol de receber a graça.
7. José Vieira desappareço o golpe sobre seu filho, de near o trazo desta, que de não se podia de trazar. - Não sei, mas não é isto que me queris tanto ver?
8. Cunha Vieira e José Vieira perseguindo e tratando de morto ao sacrificio uma donzella que delles se escondeu de trás de um tronco.
9. João Vitor, mais um milhar e quatro no reino, prescripto-se: oito dias antes nos braços, de uma alanca maior de q. palmas.
10. Espore de boca de terrapã peixe, onde o rei João Pereira quindisimamente propaga sua sãza secura.
11. Pequena casa de pedras de que se serviam como uma especie de estande onde se congregavam as almas.
12. Grande edificação elevada por baixo de uma selva, que a selva denominada Cam Santa por ser o lugar em que debem jazer e effectuar os casamentos de reis.
13. Duas ruínas de pedras decoradas de esculturas de deus.
14. Estão em que foi descoberto o cadaver de em João Pereira, victima de sua propria covardia e da fragua de Pedro Antonio, tortura e ultimo rei.
15. Lugar em que se travou o combate entre as forças legas commandadas pelo coronel de Alcaide Pereira da Silva, e os soccorridos commandados por Pedro Antonio, ultimo rei.
16. Grupo dos maturos dos reis fallecidos no combate, que dormem com a força publica em 14 de maio de 1763.
17. Sepultura onde logo antes de se, em acto de arde, o padre Francisco Vieira e o povo reuniram a massa, que jaz no campo, excepto a do rei João Pereira.

FONTE: LEITE, *op. cit.*, p. 248.

Há aí a primeira transformação do desenho para a gravura (FIGURA 5), não só pela técnica, mas pelo fato de que são inseridos elementos presentes na narrativa de Quaderna que não estavam no desenho original.

142 O desenho não figurava nas duas primeiras edições, mas Pereira da Costa, em seu *Folk-lore pernambucano*, reproduz o desenho segundo o original que está no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, conforme nos informa Idelette Muzart.

FIGURA 5 – GRAVURA DE TAPARICA, BASEADA NO DESENHO DO PADRE E REPRESENTANDO AS PEDRAS DO REINO. VÊ-SE, À DIREITA, COM CETRO E MANTO, MEU BISAVÔ DOM JOÃO FERREIRA-QUADERNA, O EXECRÁVEL, E, À ESQUERDA, MINHA BISAVÓ, A PRINCESA ISABEL, SENDO DEGOLADA, EMBAIXO DA PEDRA, O RECÉM-NASCIDO QUE ELA PARIU NOS ESTREMEÇOS DA MORTE E QUE, DEPOIS, FOI MEU AVÔ, DOM PEDRO ALEXANDRE.



FONTE: SUASSUNA, 2005b, p. 70.

Após o retorno de Quaderna da Pedra do Reino, já com a foto tirada por Euclides Villar, novo filtro estético, mostrado na FIGURA 6.

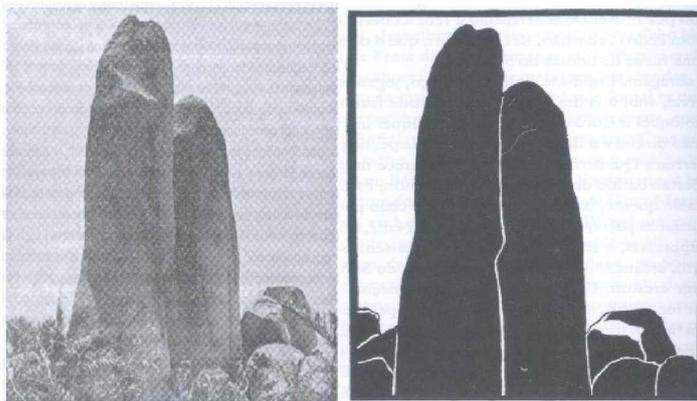
Dinis pede que Taparica “risque” nova gravura, a qual não o agradou. Por fim, concluindo o processo, temos a figura que foi descrita no início. Podemos notar nesse procedimento de várias camadas uma “transfiguração estética do real.”<sup>143</sup> Do desenho do padre, passando pela gravura de Taparica, pela fotografia, que se utiliza de técnicas de ângulo e incidência de luz, novamente a gravura e por fim outra gravura, com outra motivação. As imagens vão sendo filtradas e reconstruídas da tal forma que no final temos a representação do universo quadernesco “pela constituição da imagem que representaria verdadeiramente seu Reino, permeada por elementos históricos, naturais, poéticos, numa composição emblemática,”<sup>144</sup> dando-lhe novo *status*, aproximando-a do documento. Como bem observado por Idelette Muzart “a História, o documento histórico serve de suporte ao folheto, mas o folheto devolve para a História, como peça de um processo inserido na narrativa,

143 Expressão emprestada de Sônia Santos, em SANTOS, *op. cit.*, p. 117.

144 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

uma imagem mais completa, mais bela e portanto, mais ‘verdadeira’ do que o real.”<sup>145</sup>

FIGURA 6 – FOTOGRAFIA TIRADA POR EUCLYDES VILLAR DAS DUAS PEDRAS DO REINO, E GRAVURA FEITA POR TAPARICA QUADERNA A PARTIR DA FOTOGRAFIA DE EUCLYDES VILLAR



FONTE: SUASSUNA, 2005b, p. 148, 152.

Por força de argumento, intencionalmente não citei a transformação da figura do Rei, que é retirado da capa do folheto *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, de João Melchíades Ferreira, que pode também ser considerada histórica, pois a gravura, mostrada na FIGURA 7, foi inspirada em um retrato “autêntico” de Carlos Magno, encontrada em um livro de história da civilização.<sup>146</sup>

Na primeira gravura descrita, onde aparece o Rei D. João, O Execrável, com chapéu de couro e coroa, temos uma releitura icônica da figura de Carlos Magno, incorporada pelo Rei antigo da Pedra do Reino.

Essa refiguração do real, através da filtragem e da moldagem estética, que pudemos observar no processo de reconstrução das ilustrações ao longo do romance, também será verificada no campo da narrativa. Veremos como isso se realiza mais adiante.

<sup>145</sup> SANTOS, *op. cit.*, p. 221.

<sup>146</sup> *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

FIGURA 7 – FOLHETO DE JOÃO MELCHIADES, O CANTOR DA BORBOREMA. A GRAVURA DE TAPARICA FOI FEITA A PARTIR DA CARA DE CARLOS MAGNO SEGUNDO APARECE NA “HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO” DO DOUTOR MANOEL DE OLIVEIRA LIMA.



FONTE: SUASSUNA, 2005b, p. 102.

## 4.2 O ROMANCE

Quando cheguei na palavra “romance”, tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um “enredo, ou urdidura fantástica do espírito”, uma “narração baseada no aventuroso e no quimérico” e um “poema em verso, de assunto heróico”. (...) o Romance conciliava tudo! Para tomar a coisa ainda mais segura, resolvi entremear, na minha narrativa em prosa, versos meus e de Poetas brasileiros consagrados: assim, além de condensar, no meu livro, toda a Literatura brasileira, faria do meu Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe!<sup>147</sup>

Quaderna planeja escrever um romance, como vimos, que seja uma obra modelar e completa, para com isso competir com seus dois preceptores à vaga de Gênio da Raça Brasileira. Aproveita-se das possibilidades que o arcabouço estrutural do gênero disponibiliza, pois o estilo do romance é uma combinação de estilos.<sup>148</sup> Em busca do que considera como obra integral, ele lança mão de textos em prosa e em verso, de autores variados, conciliando também como em sua preocupação estética as formas da composição de sua narrativa escrita. O que se poderia alegar como “anarquia” formal na verdade é mais uma faceta do projeto que

<sup>147</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 198.

<sup>148</sup> É importante registrar o que Ariano Suassuna sempre declara em suas entrevistas a respeito de *Romance d'a pedra do reino*: o autor elege o romance como o gênero literário que resume toda a sua obra.

Quaderna busca concretizar. Ou como ele mesmo diz, seu “Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso”.

No entanto *Romance da pedra do reino* segue um tipo de estruturação que procura contemplar o que Guaraciaba Micheletti chama de “formas da épica.”<sup>149</sup> De fato nele encontramos estruturas narrativas como a crônica, o memorial, o romance de cavalaria, o folhetim, a epopéia, além da poesia e do ensaio, tudo isso, como vimos, organizado em capítulos dispostos com o formato do folheto de cordel.

Raquel de Queiroz, que fez o prefácio do livro, dá conta de um diálogo que teve com Suassuna, em que este lhe falava ser ele (o livro) um romance picaresco. Embora ela veja o traço picaresco na obra, prefere dizer que “é romance, é odisséia, é poema, é epopéia, é sátira, é apocalipse...”<sup>150</sup> tal a incapacidade de colocá-lo em uma fôrma<sup>151</sup> literária específica.

Por outro lado, encontramos Maximiano Campos, já no posfácio, indicando a possibilidade de uma “epopéia, áspera, sertaneja e mestiça, criada por um escritor nordestino (...)”<sup>152</sup>. Assim como Lind vai notar que o cronista (Quaderna) combina epopéia, romance policial e romance de aventuras.<sup>153</sup> Essa reunião de vários subgêneros romanescos, que formam, na realidade, múltiplas faces é uma das possibilidades que o gênero romance proporciona. Por isso Octavio Paz observa que como “Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambiguidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa.”<sup>154</sup> Por ser de natureza tão “especial”, como vemos nessa reflexão do poeta mexicano, o romance ambíguo e impuro vem ao encontro, como fôrma, da temática que Quaderna almeja elaborar e apresentar para seu público como representação de

---

149 MICHELETTI, *op. cit.*

150 QUEIROZ, Rachel de. Um romance picaresco? Prefácio. In: SUASSUNA, Ariano. **Romance d’a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p. 15-17. p.15.

151 Utilizo-me da expressão cunhada por Guaraciaba Micheletti.

152 CAMPOS, Maximiano. A pedra do reino. Posfácio. In: SUASSUNA, Ariano. **Romance d’a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p. 745-754. p. 749.

153 LIND, *op. cit.*, p. 33.

154 PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 69.

sua arte e como defesa judicial, ele que é poeta popular, mas também escritor de almanaque e rapsodo do sertão.

Definir o romance não parece ser uma tarefa muito fácil, já que ele é o parente mais novo de toda uma série de gêneros literários e ao mesmo tempo, por afinidade, pode englobar, como vemos em *Romance da pedra do reino*, esses gêneros tecendo um enredo que traduz o universo suassuniano. Ariano coloca que para compreendê-lo temos que ter uma visão caleidoscópica, e é ele mesmo que classifica seu livro como novela, mas batiza de romance para sugerir a ligação com a tradição popular. Por isso essa opção pelo romance, já que ele “concilia tudo” como bem notou Quaderna.

O romance tem suas origens no século XII, mas é somente no século XVIII, com a estabilização da burguesia como classe influente e direcionadora dos rumos da sociedade, que vai apresentar-se como nós o conhecemos hoje. Oriundo da epopéia diverge dessa, pois como gênero oral e poético, a epopéia “aborda façanhas públicas e em geral notáveis de figuras históricas ou legendárias”<sup>155</sup> que representam dentro de uma aventura, um coletivo, um povo ou uma nação. O romance parte, assim, dessa estrutura temática que era recorrente, oferecendo-se como seu paralelo formal (estabelecimento de um “padrão formal” para a sequência da narração) e desenvolve um tipo de organização narrativa que vai transpor as barreiras de uma fôrma literária, adquirindo influências de outras estruturas como por exemplo a tragédia e a comédia. Mas, como salienta Ian Watt, em seu ensaio *A ascensão do romance*, o que o faz sobressair em relação à epopéia e a qualquer outra forma literária é a questão da “correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.”<sup>156</sup> Mas que tipo de realidade seria esta? Abandonando a premissa dos filósofos escolásticos a respeito do conceito sobre o real<sup>157</sup> o “moderno realismo”<sup>158</sup> tem como ponto de partida a descoberta individual da “verdade através

---

155 WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Título original: *The rise of the novel: studies on Defoe, Richardson and Fielding*. p. 209.

156 *Id.*, *ibid.*, p. 13.

157 Segundo Ian Watt, o conceito dos escolásticos realistas da Idade Média era que as “verdadeiras realidades” eram os “universais, classes ou abstrações e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial”. *Op. cit.*, *loc. cit.*

158 Não confundir com o movimento das artes que nasce na França e que tem na literatura brasileira Machado de Assis, nosso maior expoente.

dos sentidos.” O coletivo dá espaço ao indivíduo e a verdade passa a ser captada ou criada por meio de suas sensações:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova.<sup>159</sup>

Watt, analisando os romances de Defoe, Richardson e Fielding, encontra neles uma série de características comuns, como a que, partindo do conceito de individuação (a experiência individual abordada acima) haveria a necessidade de uma definição desse indivíduo-personagem em um tempo e um lugar definidos, ou *a priori*, sugeridos – dados que não possuíam a mesma relevância na tragédia, na comédia ou na narrativa clássica. A preocupação com o que se convencionou chamar de verossimilhança vai se refletir na “elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais.”<sup>160</sup> E, no sentido de descrever, essas experiências individuais transformam o uso da palavra, que passa de uma representação de sensibilidade de estilo para a “fidelidade” na descrição dos objetos e sentimentos, reforçando o uso “denotativo e descritivo” da linguagem – a referencialidade. Chegamos então ao que Watt chama de “realismo formal.” Como o autor explica, “formal” porque esse “realismo” não se refere a nenhuma “doutrina” literária específica, mas a um “conjunto de procedimentos narrativos” encontrados com regularidade no romance e que são observados com pouca constância em outros gêneros literários, o que significa que podem ser “considerados típicos dessa forma.” O “realismo formal” seria então a “expressão narrativa” de uma convenção: “o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial” do que encontramos em outras linguagens literárias.<sup>161</sup>

<sup>159</sup> WATT, *op. cit.*, p. 15.

<sup>160</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 27.

<sup>161</sup> WATT, *ibid.*, p. 31.

Considerado o “mínimo denominador comum do gênero,” o realismo formal foi a base para aquilo que escritores, como Fielding, por exemplo, começaram a produzir. Fundindo a narrativa do poema épico com personagens da comédia e certo eco dramático, ele cria a “epopéia cômica em prosa”, que já não é mais a epopéia que os clássicos conheciam, e nem a comédia, mas era algo novo, um novo gênero. Como apontou Octávio Paz,

O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo.<sup>162</sup>

A partir dessa gênese, não é de se espantar que um romance como o *Romance da pedra do reino* possa comportar a motivação da experiência universal humana nos relatos de Quaderna, produzida por meio de diversas fôrmas literárias.

Northrop Frye afirma que a literatura está no centro das “humanidades”, e tem de um lado a História e do outro a Filosofia. Por isso nos diz que a crítica literária tem de “voltar-se para a estrutura conceptual do historiador quanto aos acontecimentos, e para a do filósofo quanto às idéias.”<sup>163</sup> Mas é Octavio Paz que responde: “O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo.”<sup>164</sup> E parece falar do trabalho de Ariano Suassuna quando fala dessa **recriação**:

Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia.<sup>165</sup>

O mundo do romancista é organizado, invariavelmente em torno da figura do herói. Como vimos quando falamos do conceito de individualidade, nosso herói é um

162 PAZ, *op. cit.*, p. 71-72.

163 FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. Título original: *Anatomy of criticism*. p. 20.

164 PAZ, *op. cit.*, p. 68.

165 *Id.*, *ibid.*, p. 69.

indivíduo que vive uma busca, uma aventura. Guaraciaba Micheletti afirma que é a solidão do herói uma constante e determina a forma de todos os tipos de romance.<sup>166</sup> Nessa aventura empreendida, o herói, isolado da coletividade, busca sua identidade. Esse distanciamento em relação ao “plano social” permite uma “posição crítica” que cria um “discurso irônico.” Essa ironia é absorvida no discurso do romance. Às vezes nasce de situações equívocas, palavras ambíguas, paródia ou, mesmo, do desmascaramento da ilusão do relato ficcional (...).<sup>167</sup> Essa “busca do conhecimento de si”, segundo Micheletti, “transfigura-se” na forma, ou na busca da forma ideal para traduzir esse “estado de alma”. Por isso a miríade de formas, mas “nenhuma fôrma acabada como a epopéia, por exemplo.”<sup>168</sup> O romance passa a ser então, o repositório de todas as formas e gêneros. Por isso Suassuna afirma, “Eu fui para o romance exatamente porque algumas das coisas que eu tinha no meu mundo interior não estavam cabendo em peça de teatro.”<sup>169</sup>

Ariano passa então não só a buscar essa nova forma de expressão para seu mundo interior, mas em *Romance da pedra do reino* procura refletir sobre as convenções literárias e suas relações com o realismo formal. Em muitos momentos em que sua narrativa encontra o maravilhoso<sup>170</sup>, a verossimilhança ainda é a ligação com o mundo real. Como no caso citado do encontro de Lino Pedra-Verde com o cavaleiro diabólico (folheto XXXIII, *O estranho caso do cavaleiro diabólico*). A descrição do fato, feita por Quaderna, é a da aparição em um descampado de um ser sobrenatural e maléfico (assim sentia Lino que o era), acompanhado de dragões, o qual é vencido por um anjo quando o poeta-cantador clama pela ajuda dos céus. Esse relato soaria estranho ao leitor (mesmo acostumado ao mundo poético do narrador) se antes Quaderna não fizesse explicação: “[Lino Pedra-Verde] Preferia os versos proféticos e assombradores, talvez porque, desde menino era sujeito a visagens, o que se agravou depois que eu, descobrindo a receita completa do ‘Vinho

166 MICHELETTI, *op. cit.*, p. 105.

167 *Id.*, *ibid.*, p. 106.

168 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

169 SANTIAGO, Silviano. **Seleta em prosa e verso**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007. p. 25.

170 O maravilhoso aparece na tragédia e na epopéia, quando da intervenção dos deuses, provocada por agentes naturais ou não. “Via de regra, a idéia de maravilhoso associa-se ao mundo sobrenatural, entendido esse como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos, manifestações parapsicológicas, etc.” MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 5. ed. São Paulo: Cultrix 1995. p. 318.

Encantado da Pedra do Reino’, passei a fornecer-lhe ‘erva-moura’, para mascar e fumar, e vinho, para beber.”<sup>171</sup> A chave para entender a “visagem”, bem explicada pelo narrador: o vinho e a erva, catalisando uma herança da psicologia de Lino.

Mesmo nas aparições fantásticas como no caso da Besta Bruzacã (folheto LVI, *A Visagem da Besta Bruzacã*), que o narrador chama de visagem<sup>172</sup>, em que a narrativa aparentemente foge da relação com o mundo real, há uma preocupação com a “coerência interna”, e podemos “analisar as relações com o mundo exterior, considerando sua linguagem metafórica ou aspectos de alegoria em que se funda.”<sup>173</sup> A alegoria da morte, por exemplo está na representação da Onça Caetana, que segundo o autor seria mais fácil de aceitá-la para si se tivesse forma de mulher. Não há dissociação entre a realidade e a literatura em *Romance da pedra do reino*, mas uma adaptação dessa realidade ao mundo da literatura, uma “realidade magnificada”, como diz Suassuna.

Quaderna não é um herói isolado da sociedade como no romance tradicional, mas sente-se, no embate com o mundo real, um **emparedado**<sup>174</sup> como também o pode ser seu criador, Suassuna. Defendendo bases que negam as influências cosmopolitas, de uma literatura brasileira feita à margem da civilização urbana, sertaneja e sertanista, mas também que se quer regional e universal, Ariano se sente um emparedado diante da cultura de massa, que tende a uma uniformização:

Eu não tenho nada contra a cultura universal, mas, como digo sempre, não posso admitir que se considere sinônimo de universal a cultura de massa que estão querendo impor aí. Ela é o contrário da universalidade, é a uniformização. Acho que cada país tem que contribuir com sua nota particular, singular, diferente. Você veja uma obra como Dom Quixote. Na partida, não é um romance universal; é uma obra que nasceu local – ninguém mais espanhol que Cervantes – e atingiu a dimensão universal. Por quê? Porque Cervantes expressou, mais do que ninguém, a partir de circunstâncias locais, os problemas do ser humano.<sup>175</sup>

A visão de arte de Suassuna parte do local, do regional para atingir o universal. Mas, como vê Ariano, as culturas locais não podem sucumbir diante de

171 SUASSUNA, 2005b, p. 208.

172 Sinônimo de aparição sobrenatural, fantasma. Verbetes 2 do Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

173 MICHELETTI, *op. cit.*, p. 107.

174 *Id.*, *ibid.*, p. 108.

175 SUASSUNA, 2000, p. 36.

uma avalanche que as levem à padronização, a uma unificação “internacionalizada” e estéril. Por isso a preocupação em resgatar e manter os valores nordestinos e nacionais, representados na cultura popular, contra o assédio de valores estranhos às nossas raízes. Ele tem consciência de que a cultura popular passa por uma “fase” difícil frente ao crescimento do cosmopolitismo,<sup>176</sup> mas tem esperança porque vê que mesmo diante de enorme pressão, essa cultura exibe uma grande capacidade de resistência.<sup>177</sup>

Quaderna então é o herói emparedado que tenciona um mundo nostalgicamente. Seu objetivo é produzir uma epopeia brasileira, mas para sobreviver ao mundo real tem de lançar mão da astúcia e da comicidade, chegando até ao picaresco, e equilibra-se entre as duas representações – a do Rei e a do Palhaço. Desmantela-se então a possibilidade de epopeia, tirando-lhe o caráter sério e grave. A paródia irônica de epopeia, de crônica e de memorial é a tentativa no campo formal dessa busca de equilíbrio, que tem na intertextualidade um recurso recorrente. Como se dá isso, veremos a seguir.

---

176 Atitude ou doutrina que prega a anulação das “fronteiras” entre “as culturas, os interesses e/ou soberanias nacionais”. Segundo Kant, a “pátria do homem é o universo.”. Vide LEMOS, *op. cit.*, p. 19.

177 SUASSUNA, 2000, p. 48.

## 5 IDENTIDADE NACIONAL

O projeto de uma construção de identidade nacional insere-se nos vários níveis discursivos do *Romance da pedra do reino*. Sônia de Farias identifica a questão identitária na obra pela confluência de quatro noções básicas: raça, cultura, região e nobilitação, agrupando-as no que chama de “tríplice demanda novelosa”, ou seja, a demanda religiosa, a política e a literária que se inter-relacionam.<sup>178</sup> Entretanto, é nas discussões literárias entre Quaderna, Clemente e Samuel que o tema da identidade nacional é aprofundado. Tudo começa no capítulo XXVIII, *A Seção a Cavalos e o Gênio da Raça*, logo após os três “intelectuais” terem fundado a “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba.” Os acadêmicos discutem “o gênio da raça brasileira”: “Samuel acabara de me explicar que ‘o gênio de uma raça era a pessoa que condensava em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País.’”<sup>179</sup> É Samuel também que explica que o “Gênio da Raça” deveria ser um escritor que escreveria uma obra considerada “decisiva para a consciência da sua Raça.”<sup>180</sup> Dinis descobre na conversa que a vaga de “Gênio da Raça Brasileira” ainda “estava vazia” (até mesmo a vaga de Gênio Máximo da Humanidade) e decide disputar com seus dois mestres essa honraria, estabelecendo escrever uma obra literária “completa, modelar e de primeira classe” que tendo como tema o Brasil, trouxesse em seu seio a representação de uma “nacionalidade brasileira.” Quaderna tenta obter deles, aos poucos e sem que seus dois preceptores pressintam, a “receita” da “Obra da Raça” para que ele próprio pudesse escrevê-la, ludibriando seus mestres. Por isso as sessões literárias da academia dos emparedados eram muito importantes para ele. A todo o momento Quaderna está preocupado em discutir com seus mestres o procedimento mais bem acabado, as técnicas narrativas ou mesmo o gênero empregado, o que melhor represente a obra que está no projeto particular dos três; paralelamente encontramos o narrador mostrando ao leitor seu processo de criação, ou melhor, como deve ser construído o seu “Castelo literário” e qual seu papel como idealizador-executor do projeto da obra inscrita, deixando entrever aí a sombra do

178 FARIAS, *op. cit.*, p. 324.

179 SUASSUNA, 2005b, p. 187.

180 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

professor Suassuna, autor de *Iniciação à estética*. As conversas com Clemente e Samuel são recheadas de proposições que vão da motivação, do tema até a forma e o processo de feitura. Quaderna acredita que irá produzir essa obra considerada decisiva para a consciência da “raça brasileira”, criando o romance epopéico, um gênero literário novo, em que pode se meter em “matanças e morrências,” sem precisar se preocupar com a segurança de sua vida: “A gente escreve (...): ‘Vinham doze Cavaleiros, de bandeira à frente, montados em fogosos corcéis, quando soaram doze tiros, e doze corpos rolaram dos cavalos, ensopando de sangue vermelho a poeira da estrada!’ Quando se termina, não morreu ninguém, e houve uma cena belíssima.”<sup>181</sup>

O assunto da epopeia de Quaderna que ele quer que seja “uma obra régia, modelar e de primeira classe”, que faz parte do que ele chama de “demanda novelosa”, é a morte misteriosa de Sebastião Garcia-Barreto e o desaparecimento concomitante de seu filho Sinésio. A narrativa de *Romance da pedra do reino* inicia em 1938, oito anos após o fato, e é por estar envolvido nesse acontecimento que Dinis está preso na cadeia pública de Taperoá, onde faz seu memorando ao Supremo Tribunal brasileiro. Essa morte seria atribuída a motivos políticos, segundo o narrador, na sucessão da dinastia de João Ferreira, bisavô de Dinis que se havia coroado rei em 1838, na pedra do reino, comarca de Vila Bela. Há no plano histórico, um período conturbado no Brasil e em especial no sertão, que vai da “Guerra de 12” (1912), passando pela Guerra de Princesa (1930) e a Intentona Comunista (1935). Esses fatos, somados ao aparecimento do rapaz do cavalo branco, que seria o filho de Sebastião Garcia-Barreto (retornando em um momento de grande expectativa) vão ser acrescidos ao clima de mistério instaurado pela narração de Quaderna, unindo o real e o imaginário no romance que quer escrever.

Guaraciaba Micheletti afirma que esse assunto apresenta características de epopeia, pois o que está em jogo, na realidade é o destino da cidade de Taperoá e, “pela megalomania do narrador”, o destino do país. Segundo a autora, o retorno do herói (dado como morto) e, depois, responsável por grandes ações que provocarão o restabelecimento da ordem, incluindo aí a vingança da morte do pai, são condizentes com “os mais elevados destinos da Raça e da Nação brasileira.”<sup>182</sup> É

---

181 SUASSUNA, *id.*, p. 189.

182 MICHELETTI, *op. cit.*, p. 75.

claro, lidamos com o universo literário de Quaderna, mas lembra muito o enredo da *Odisseia* de Homero. Embora não seja nosso objetivo analisar a presença da epopeia dentro do romance, acreditamos que sua estrutura temática ou formal se dá, principalmente no discurso parodístico de Quaderna, com o objetivo de reforçar a questão da nacionalidade, uma vez que o narrador se propõe a produzir “uma espécie de Sertaneida, Nordestiada ou Brasiléia.”

Para Sônia Lúcia Ramalho de Farias a “busca da identidade nacional, que motiva a temática popular” no romance, é uma preocupação que acompanha o narrador Quaderna, mas que não é apenas dele. “Ao contrário, essa busca marca tanto as inquietações políticas, filosóficas e literárias do narrador, quanto às dos seus dois mentores intelectuais, Clemente e Samuel.”<sup>183</sup> Tanto um quanto o outro procura, através da reinterpretação da história do Brasil, delinear o que “julgam constituir o cerne da nacionalidade brasileira e os traços constitutivos da cultura e do caráter nacionais.”<sup>184</sup> Ambos acreditam que o tema da obra de gênio deva ser o Brasil, porém concordam apenas nesse ponto. Para o promotor Samuel<sup>185</sup>, representante da raça caucasóide, amante da cultura européia, da monarquia, e fiel à religião católica, a obra a ser escrita deve legitimar os valores embasados na colonização portuguesa no Brasil, todavia vistos pelo viés de uma empresa aventureira, fidalga, cavaleiresca e divina, com valores baseados na “fidalguia e nobilitação, já que o modelo político de que se utiliza para pensar a sociedade brasileira é a monarquia.”<sup>186</sup> Clemente<sup>187</sup>, advogado e filósofo negro, ateu, defensor de um nacionalismo baseado na “mitologia negro-tapuia” acredita na revolução de cunho socialista, liderada pelos negros e índios, lídimos representantes da sociedade brasileira. Entre as duas teses desses mestres, paradigmáticas e diametralmente opostas, está Quaderna, homem ligado à cultura popular, pois assimila todas as suas representações, adquirindo *status* de organizador de algumas de suas manifestações (Cavalladas inspiradas nas histórias de Carlos

183 FARIAS, *op. cit.*, p. 326.

184 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

185 Samuel é recebido na fazenda de D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto sob o pretexto de pesquisar a “genealogia das famílias fidalgas de Pernambuco”, dentre as quais a família Garcia-Barreto, da qual Quaderna descendia pelo lado materno. Foi-se deixando ficar na fazenda com a desculpa de juntar dados sobre as famílias nobres do sertão do Cariri, onde fica Taperoá.

186 FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **Ariano Suassuna**: espaço regional, cultura e identidade nacional. Disponível em: <https://filipe.tripod.com/soniaramalho.htm>. Acesso em: 16 mai. 2025.

187 Contratado pelo tio e padrinho de Dinis para preceptor dos filhos, agregou-se à fazenda.

Magno e os Doze pares de França, congadas, Bumba-meu-boi, festas do Divino) que, contudo possui uma realidade diferente de Clemente e Samuel: ao mesmo tempo em que é considerado como matéria bruta a ser manipulada por seus mestres, ficando no centro de suas discussões, é um “um descendente de Cabras e Mamelucos, de Caboclos”<sup>188</sup>, mas também é o *Decifrador*, que se descobre representante de uma casa nobre sertaneja, pois cem anos antes seu bisavô coroou-se rei na Pedra do Reino.

Retornando ao assunto, como vimos, voltamos ao dia da sessão da academia em que decidem sobre o tema da obra que vai alçar um dos três a Gênio da Raça.

Samuel propõe desenvolver o tema respeitando os critérios de raça, cultura e religião; “a raça branca européia, a cultura mediterrânea e a religião católica”<sup>189</sup> aos quais devem se juntar os de fidalguia e de nobilitação, já que, como monarquista, seu modelo será o da monarquia portuguesa. Com isso, ele pretende “reconduzir a arte e a cultura brasileiras a seu verdadeiro caminho”<sup>190</sup> que é o da fidalguia ibérica dos conquistadores do sertão. Para Samuel, o tema proposto tem de buscar seu assunto na história da conquista e colonização do Brasil por parte dos portugueses, indo encontrar na mítica do Eldorado e do sebastianismo a base para seu argumento.<sup>191</sup> A representação desses mitos será invocada em dois representantes da realeza portuguesa: O Infante Dom Henrique, na figura do navegador e Dom Sebastião, o guerreiro. Segundo Samuel nossa nação tem origem entre as duas figuras de príncipes “castos e guerreiros”, um procurando o Brasil no oceano e o outro “batizando-o a fogo” nas areias do deserto. Para Farias, na visão de Samuel, a temática da “Obra da Raça” deve objetivar uma “legitimação” dos valores portugueses no Brasil que foram fundamentados na colonização, e que deve ser enfocada como uma “empresa aventureira, fidalga, cavaleiresca e divina.”<sup>192</sup>

Para Clemente, avesso à influência estrangeira, a obra do Gênio da Raça deve se basear em critérios de raça e cultura, especificamente nas dos negros e indígenas. Partindo da mitologia negro-tapuia dá a essas culturas um “caráter social

---

188 SUASSUNA, 2005b, p. 238.

189 FARIAS, 2006, p. 328.

190 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

191 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

192 *Id.*, *ibid.*, p. 329.

revolucionário”<sup>193</sup> ao qual alia idéias socialistas, como a abolição da propriedade privada. Enquanto para Clemente o “Gênio da Raça brasileira” deve ser um descendente de negros e tapuias, homem do povo que faça das lutas e mitos desses povos o “grande assunto nacional”, para Samuel deve ser “um Fidalgo dos engenhos pernambucanos! Um homem que tenha nas veias o sangue dos Conquistadores ibéricos que fundaram, com a América Latina como base, o grande Império que foi o orgulho da Latinidade católica!”<sup>194</sup> Farias comenta que, ao valorizar a fidalguia dos engenhos pernambucanos em contraposição a da oligarquia sertaneja, algodoeiro-pecuarista, que via como “bárbara, bastarda e corrompida”, Samuel faz opção pelo espaço regional do Nordeste litorâneo. Complementa que não deixa de ser significativa a opção por Pernambuco e especificamente pelas cidades de Olinda e Recife, como a referência do “verdadeiro patriciado brasileiro.”<sup>195</sup>

Clemente faz um levantamento das insurreições negras e indígenas do período colonial do Brasil e elege a rebelião do Quilombo de Palmares para representar a temática nacional-popular na criação de sua obra. Sua narrativa denomina-se “A Trágica Desventura do Rei Zumbi dos Palmares”. Já Samuel, pensando uma temática ibero-aristocrática pretende figurá-la na participação de Duarte e Jorge de Albuquerque Coelho<sup>196</sup> na batalha de Alcácer-Quibir<sup>197</sup>, dando ao evento um caráter épico, buscando assim a nobilitação das famílias ilustres pernambucanas, unida ao mito sebastianista.<sup>198</sup> Chama sua obra de “Marítima Odisséia de um Fidalgo Brasileiro.”

Os dois professores também divergem quanto ao estilo da epopéia que criam. Enquanto Clemente utiliza-se de um estilo mais realista e popular, o “Oncismo”, Samuel contempla um estilo mais “idealizador”, o “Tapirismo.”

Neste ponto, acompanho a análise de Anna Paula Lemos e Sônia Lúcia Ramalho de Farias, que, a partir das teses nacionalistas de Samuel e Clemente, ampliam a discussão para a análise das reflexões dos intelectuais brasileiros e latino-americanos, que assumem historicamente posições opostas e equivocadas

193 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

194 SUASSUNA, 2005b, p. 196.

195 FARIAS, 2006, p. 331.

196 Filhos de Duarte Coelho, dono da capitania de Pernambuco.

197 Batalha entre portugueses e muçulmanos no norte da África, acontecida em 1578, que teve como chefe dos cristãos o rei D. Sebastião, o qual desaparece em meio à refrega, provocando um redirecionamento na política portuguesa.

198 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

com relação à dependência cultural. Para isso as duas pesquisadoras se apóiam no estudo de Antonio Candido chamado *Literatura e subdesenvolvimento*<sup>199</sup> em que são apresentadas as noções de “cópia” e “rejeição”.

Para Candido, existem duas formas de pensar o “atraso e a dependência cultural” dos países da América Latina: a primeira provém da noção de **país novo** e uma consciência **amena do atraso**; a segunda é a consciência de **país subdesenvolvido** e a visão **catastrófica do atraso**. Segundo o crítico, ambas se coadunam e orientam a atuação do intelectual latino-americano. Ele explica que a idéia de **país novo** produz na literatura algumas posturas derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de certo respeito pelo grandioso. Essa visão deu um tom de esperança de que a América fosse um lugar privilegiado e isso se exprimiu em “projeções utópicas” que atuaram no panorama da conquista e da colonização. O primeiro documento que se relaciona à América, a carta de Colombo, é produzido sob o impacto do deslumbramento e exaltação, da mesma forma que a carta de Pero Vaz de Caminha descrevia as terras encontradas pelos portugueses em 1500. Antonio Candido continua sua análise e lembra que no século XVII, misturando pragmatismo e profetismo, Antonio Vieira sugestionou a transferência da corte portuguesa para o Brasil, que estaria “fadado a realizar os mais altos fins da história” como sede do Quinto Império. Nessa noção de *país novo* é que se encontram certos valores da ficção regionalista: o país é relacionado com a natureza exótica, percebida com grandiosa beleza e fertilidade e por isso capaz de justificar todo o sentimento de otimismo social. E a intelectualidade latino-americana, que herdou esse “estado de alma”, transformou-o em instrumento de afirmação nacional e em justificativa ideológica.

Na literatura, em se tratando desse contexto, há uma opção por um tom **celebratório**, cuja linguagem, impregnada por tendências românticas, como vimos, se apóia no sentimentalismo, na hipérbole, na exotização.

Todavia, tão logo os discursos regionalistas começaram a aparecer, esses intelectuais apresentaram-se de forma ambígua: ao mesmo tempo em que havia a imitação, com sugestões e influências européias, buscavam uma independência

---

199 CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. (Temas, 1). p. 140-162.

radical. O que poderíamos chamar de a gênese de um movimento regionalista brasileiro, que surgiu na pena de românticos como José de Alencar, Visconde de Taunay ou Franklin Távora colocava-se entre a aceitação dessas influências européias e a busca das raízes nacionais.

Lemos lembra que o intertexto entre o discurso de Suassuna no Manifesto Armorial e o discurso romântico de Alencar se dá de forma clara, sendo inclusive o nome do escritor cearense citado na lista de homenagens no início do *Romance da pedra do reino* e depois, na voz de Quaderna, assumido como grande influência na sua visão de mundo.

É interessante notar que Antonio Candido afirma que

(...) aqui [no Brasil] o regionalismo inicial, que principia com o Romantismo, antes dos outros países nunca produziu obras consideradas de primeiro plano, mesmo pelos contemporâneos, tendo sido tendência secundária, quando não francamente sublitéria, em prosa e verso.<sup>200</sup>

No *Romance da pedra do reino* essa crítica de Candido, que propõe o trabalho de José de Alencar como uma “tendência secundária”, está representada nas críticas de Samuel e Clemente às preferências literárias de Quaderna.

Como vimos no início de nosso trabalho, foi através do indianismo de José de Alencar que tivemos, por meio da expressão literária romântica, apoiada pela poesia de Gonçalves Dias, a primeira forma de expressão do nacionalismo no Brasil.

Quando a figura do índio começa a se esgotar como “potencial de expressão mítico-heróica representante da mais pura nacionalidade brasileira”, já que Alencar, em *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, cria “a partir de um reduzido material histórico, essas raízes míticas para a nacionalidade”<sup>201</sup>, começa a surgir o romance sertanejo, favorecendo uma região pouco afetada pelo contato externo, segundo os românticos. O que em princípio parece surgir da nostalgia do autor em relação ao mundo que conheceu quando criança, como observamos neste excerto de *O sertanejo*:

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos, na aurora serena e feliz da minha infância? Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?<sup>202</sup>

200 CANDIDO, 1989, p. 161.

201 LEMOS, *op. cit.*, p. 37.

202 ALENCAR, José de. **O sertanejo**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s.d.

na verdade se traduz em razões de pura ideologia nacionalista, como podemos ver no prefácio de *Sonhos d'ouro*, ao explicar o porquê da preocupação em revelar o interior do Brasil: “Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nosso país, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro.”<sup>203</sup>

Essa visão da “pureza original” do sertão quanto aos costumes e tradições aproxima, não gratuitamente, o discurso romântico de Alencar com o armorial de Suassuna. Vide as preocupações de Ariano com a cultura sertaneja.

Acreditando que o nacional mais puro e singelo está no mundo do interior, Alencar vai construir em seus romances um amplo painel geográfico, que vai do Nordeste ao Sul do país, passando pelas fazendas fluminenses, integrando todas as regiões do território nacional em uma só nação. Ele projeta mostrar a unidade do país, por isso, em alguns momentos, perde força narrativa quando foca em aspectos originais da vida regional que se reduzem a descrições poéticas da natureza, a alguns costumes típicos e à capacidade heróica/aventureira dos protagonistas, que visam representar, de maneira mais ou menos primitiva, a bravura e a generosidade do homem rural brasileiro. Daí o tom crítico da visão de Antonio Candido.

Segundo Lemos, a gênese do sertanismo de Alencar foi o sentimento de ameaça, já no século XIX, aos valores tradicionais, provocado pela penetração cada vez mais intensa da influência estrangeira no Brasil da época. O primeiro impulso para que o Brasil passe da fase agrícola e patriarcal para a fase industrial e burguesa se dá na segunda metade do século XIX. As estradas de ferro, a propaganda republicana e as diversas filosofias científicas (que servem de referência para o Realismo e o Naturalismo) começam a influenciar a cultura brasileira.

A mudança por que passa a sociedade urbana brasileira de sua época, em especial a do Rio de Janeiro, encontra repercussão direta na obra de Alencar e de autores coevos, que, com o **sertanismo**, querem mostrar que havia uma ameaça cosmopolita às tradições já formadas e que era necessário preservá-las. Mas, conforme Anna Lemos é bom lembrar que essa oposição campo/cidade é trabalhada

---

203 Prefácio de José de Alencar ao livro *Sonhos d'ouro*, de 1872. Vide em ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Ática, s.d.

no discurso por autores de formação urbana e que olham esse “campo” pela janela de seus gabinetes, como já vimos na voz do próprio Suassuna. Portanto, a autora sustenta que na “modernidade, essa oposição campo/cidade passa a ser um falso problema e a conciliação como preservação uma tentativa constante em diversas vozes estéticas, inclusive a de Suassuna.”<sup>204</sup> Essa preservação da “cor local” vai ser uma tônica dos movimentos que ciclicamente surgem na história brasileira, a cada período de “aceleração desenvolvimentista” e urbanizadora:

já vimos que no século XIX, ao Movimento Republicano surge o Romantismo; no século XX, décadas de 1920 e 1930, a acelerada industrialização e desenvolvimento urbano, que abriu estradas e facilitou o acesso ao interior, ouviu nas artes o Movimento Modernista com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa-Lobos, entre outros; e, mais recentemente, na década de 1990, quando houve, no Brasil, um acelerado desenvolvimento da Internet, que facilitou o acesso a todas as informações culturais e novidades eletrônicas, eis que o discurso de Alencar ganha atualidade com essa acelerada proliferação da cultura de massa. Então a chamada “geração zabumba” e os adeptos do “samba de raiz”, por exemplo, entram em cena. Além deles, ou mesmo, a reboque deste contexto, os movimentos de origem Armorial, representados pelo músico e bailarino Antonio Nóbrega e pelo próprio Suassuna, idealizador do projeto Armorial na década de 1970, voltam sob holofotes da modernidade, com seus trabalhos (paradoxalmente) adaptados para a TV e levando milhares de pessoas a seus espetáculos.<sup>205</sup>

Distantes um século de história, Alencar e Suassuna têm no sertão a fonte de encantamento pela sua “primitiva rudeza” e veem a modernização com um olhar crítico. Lemos aproxima os dois autores observando como traço comum esse romantismo sertanista. Suassuna faz apenas a ressalva de não se considerar nem regionalista e nem naturalista, relativizando em *Romance da pedra do reino* um discurso que poderia tornar-se ideológico, obstando-o por meio do riso a cavalo, como gosta de falar.

Antonio Candido lembra que, a partir de 1930, numa segunda fase, as tendências regionalistas, já sublimadas e como que transfiguradas pelo realismo social, começam a demonstrar amadurecimento e saem do descritivismo e da “cor local”. E, nesse sentido, se há a aproximação no campo ideológico da obra de Suassuna com o romantismo, também há pontos em comum com o regionalismo. Um regionalismo que, por sua vez, enfatiza os elementos próprios que caracterizam uma região e busca que esses diferenciais sejam reconhecidos no plano nacional,

<sup>204</sup> LEMOS, *op. cit.*, p. 38.

<sup>205</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 39.

abrangendo toda a ficção vinculada à descrição das regiões e dos costumes rurais desde o romantismo.

Candido aponta a ambivalência do intelectual latino-americano, que se caracteriza pelos impulsos de cópia e de rejeição, impulsos esses aparentemente contraditórios quando vistos em si, mas que podem ser complementares se forem encarados pelo viés da “busca da identidade nacional”. O regionalismo, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade européia o exotismo que ela desejava; e se torna desta maneira forma aguda de dependência na independência.

A noção de rejeição se coloca como contraposta à noção de cópia, porém ambas se complementam quando da questão da dependência em virtude do atraso e da falta de desenvolvimento econômico, resultando, conforme Antonio Candido, na chamada “consciência amena do atraso.”

Com isso, não queremos dizer que há uma tendência a que os professores de Quaderna, pelas posições sectárias que assumem, não tenham consciência da realidade histórica, política e social do ambiente nordestino, e nesse sentido, sejam reduzidos ao campo da **amenidade**; pelo contrário, Clemente tem consciência que as condições sócio-econômicas da região estão ligadas à estrutura econômica, montada em latifúndio que vem do período colonial, e dos efeitos de um imperialismo exógeno, como argumenta nas discussões que tem com Samuel e Quaderna. Desta forma, ele pode acusar a visão “ornamental e cavaleiresca”, dos dois companheiros ao mitificarem o mundo rural, cada um a sua maneira, como uma versão do Eldorado, “revivecência das projeções utópicas e ufanistas” que Candido diz ter atuado na “fisionomia da conquista e da colonização” do Brasil e de todo o continente latino-americano, baseado no interesse pelo “desconhecido e pelo exótico”, no êxtase pela grandiosidade da terra e as esperanças quanto ao futuro realizador.<sup>206</sup> A questão é que, embora Clemente denuncie a herança colonial e a força imperialista, responsáveis pelo estágio de desenvolvimento do sertão e do Brasil, não se coloca em atitude combativa para a superação desses valores. Porque nega “toda e qualquer influência estrangeira”, principalmente a de origem ibérica, Clemente não leva em conta a carga cultural legada, ressaltando apenas as

---

206 FARIAS, 2006, *op. cit.*, p. 334.

“raízes nativas”, esquecendo-se que nesse processo dicotômico de culturas dominantes e dominadas, quando reúne, em uma expressão só, a cultura negro-tapuia, não leva em consideração a artificialidade de sua argumentação, já que a cultura africana é tão estrangeira quanto à portuguesa.<sup>207</sup>

Atendo-se apenas a decantação mítica dos aspectos regionais – a tradição negro tapuia vigente no Nordeste, a qual converte em símbolo de autonomia nacional e na expressão mais original e genuína de valores pátrios – Clemente assume o outro lado da medalha. Fecha-se num nacionalismo patrioteiro, estreito e estéril que, tanto quanto o lusofilismo de Samuel, termina conduzindo, no plano cultural, ao entrave do crescimento e à impossibilidade de converter o estado de dependência numa interdependência salutar, só viável pela assimilação fecunda do legado alienígena, primeiro passo para o intercâmbio entre as culturas dos diferentes países em contato.<sup>208</sup>

Quanto a Samuel, sua posição é mais coerente com sua identificação ao “patriarcado açucareiro” pernambucano. Tendo como orientação os valores de nobilitação do colonizador português e sua cultura, numa perspectiva “aristocrática” discrimina a cultura das classes socialmente desfavorecidas, considerando suas manifestações como de uma “ralé” e tachando de “literatura de beira-de-estrada” a literatura popular e a erudita que tragam como tema a vida do povo. Vide sua crítica com relação ao romance sertanejo de José de Alencar, por exemplo.

Ao contrário de Samuel, Clemente privilegia uma realização do nacional-popular.<sup>209</sup> É no entanto, uma visão parcial da cultura popular, pois o caráter utilitarista que empreende tensiona a possibilidade estética; ou seja, denunciando a estrutura e as contradições sócio-econômicas do Nordeste, “revela, neste propósito, uma concepção de arte e de literatura que, ao contrário do lirismo poético e da ‘prosa heráldica’ postulados por Samuel, afirma-se pelo seu caráter sociologizante.”<sup>210</sup> Sônia de Farias vê que para Clemente só é interessante a produção, tanto popular quanto erudita, que leve em consideração a realidade dos “humilhados e ofendidos”. A pesquisadora coloca que tanto a história de Zumbi dos Palmares (o objeto para a produção de sua obra), quanto às sugestões de leitura que o mestre faz a Quaderna, tematizam as “manifestações sociais do oprimido”. Essa proposta possui um lastro reducionista, haja vista uma visão

---

207 *Id.*, *ibid.*, p. 335.

208 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

209 *Id.*, *ibid.*, p. 336.

210 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

instrumentalizadora da arte por parte de Clemente, cuja posição aproxima essa postura à da linha do CPC<sup>211</sup>, o Centro Popular de Cultura do início dos anos 60 do século XX, em que o popular poderia ser ao mesmo tempo elogiado e criticado. Observe as palavras de Ariano em artigo de 1969:

Quando nós afirmamos a existência de uma Literatura popular brasileira, os críticos e teóricos de esquerda na mesma hora batem palma, juntando entusiasticamente suas vozes à nossa. Mas, a partir daí, não se conformam com as liberdades amplas da criação: querem, também “purificar e expurgar”, limitando os interesses dos artistas e do Povo, de acordo com cartilhas e esquemas. Não se conformam com o fato de o Povo não se pautar, em suas criações, por tais cartilhas, e querem nos impor, por outro lado, outra discriminação, desta vez a deles, dirigida contra toda a nossa cultura europeia, contra toda a tradição da Cultura mediterrânea (...) <sup>212</sup>

Suassuna está a criticar a atitude dos intelectuais do CPC, que se colocavam na posição de “levar cultura às massas.” Falava-se sobre o povo, para o povo, mas numa perspectiva que permanecia sempre na exterioridade. O que para Gramsci deveria se dar de forma diametralmente oposta. Segundo o pensador, o processo de construção da hegemonia implicava uma identificação dos intelectuais com os “interesses e aspirações das massas,” visto que o intelectual deveria ser a expressão das massas, pois vinculado organicamente aos interesses populares. <sup>213</sup>

No caso dos trabalhos dos intelectuais ligados ao CPC, em virtude da ênfase colocada na instrumentalização dos bens artísticos, o elemento estético era praticamente banido da obra, já que o argumento político deveria ser colocado *a priori* como “necessidade interna ao texto.” <sup>214</sup>

Farias explica que Clemente vai elogiar a capacidade de rebeldia da literatura popular como também a possibilidade de sua representação do nacional (aproximando o nacional do popular). Conforme sua visão, como representante do Brasil “naquilo que ele tem de mais específico”, ou seja, o veio popular, “a literatura

211 O Centro Popular de Cultura foi uma iniciativa da UNE, União Nacional de Estudantes, durante os anos de 1962 e 1964. De cunho marxista desenvolveu uma ideologia a respeito da “vanguarda artística” e compreendeu o tema da tomada de consciência dentro de uma ação politicamente orientada à esquerda. É importante chamar a atenção para o fato de que esta proposta de organização se insere, dentro dos limites de um determinado momento histórico. Sobre o assunto, ver ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

212 SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. In: NEWTON JÚNIOR, Carlos (org.) **Almanaque armorial**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008a. p. 151-160. p. 154.

213 GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. 3. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986. Título original: Letteratura e vita nazionale.

214 ORTIZ, *op. cit.*, p. 73.

erudita se volta para suas raízes, torna-se expressão da identidade nacional”<sup>215</sup> e também é um instrumento de conscientização política, já que mostra no enredo e nas vicissitudes dos personagens (veja que Clemente está tentado escrever a epopeia do Quilombo dos Palmares), uma realidade social que deve ser mostrada. Mas, quando Clemente toca a analisar a produção artística das classes populares julga-as pelo filtro da ideologia. Em contradição ao que defende, como quando classifica a mitologia negro-tapuia de revolucionária, o advogado e filósofo acusa uma falta de consciência na “expressão literária do oprimido”. Apoiado em sua concepção de intelectual de esquerda, ele critica a arte dos cantadores e cordelistas populares, acusando-a de “mera reduplicação da ideologia dominante.”<sup>216</sup>

Vemos então que há no discurso de Clemente um autoritarismo que quer se colocar como orientador e voz do povo, ao mesmo tempo em que é contraditório quando cotejado com suas idéias a respeito da expressão popular. Clemente acata a produção estética e cultural das classes menos favorecidas no sentido de que é representação de característica “libertária e de resistência”, mas rejeita-a quando alega ser influenciada pelos “modelos culturais das elites.”<sup>217</sup> Não admite, por exemplo, que num romance de cordel, o empregado de uma fazenda defenda a posição conservadora de seu patrão, o dono da fazenda.

Entre os dois extremos, Samuel e Clemente, Quaderna se situa no entremeio. Como seus mestres, quer escrever a obra poética que vai elevá-lo a “Gênio da Raça”, para isso se utiliza de “pressupostos teóricos” ou orientações de intelectuais nos quais se baseia para fazer seu trabalho. De Alencar a Sílvia Romero, passando pelos diversos cantadores populares, ele procura um modelo, uma forma de expressão para seu tema. Em Carlos Dias Fernandes, como bem observa Farias, ele encontra o caminho da epopeia como o gênero ideal para representar a “expressão da nacionalidade de um povo” e também a definição de que o romance é a epopeia do mundo atual. Baseado nessas colocações, que vem atender os seus anseios, Quaderna conclui que somente ele, como mestiço, e não negro-tapuia como Clemente ou branco-ibérico como Samuel, poderia se tornar o Gênio da Raça. Ele se reporta ao que Fernandes escrevera:

---

215 FARIAS, 2006, *op. cit.*, p. 338.

216 *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

217 *Id.*, *ibid.*, p. 340.

Amemos a nossa Pátria por seu maravilhoso Sertão, que alenta o Gênio da Raça, com o puro sangue dos seus Caboclos! – esses áridos Sertões, abrasados pelo Sol, inacessíveis a toda invasão estrangeira, onde se gera uma sóbria Raça equestre de infatigáveis Ginetes destemerosos – esses rudes Sertões bravios e desolados, que inspirarão, um dia, a tumultuária concepção da nossa Epopeia.<sup>218</sup>

Quaderna, como lídimo representante desse “sangue”, na verdade o resultado da miscigenação que resultou o que Ariano Suassuna chamou de “sangue castanho”, pode postular ao posto almejado, já que, diferente de seus dois colegas, sintetiza em si toda uma conjunção de etnias, as raças castanhas, filhas da Rainha do Meio-Dia. Quando do relato que faz ao juiz corregedor ele diz:

eles dois [Clemente e Samuel], num dia em que estavam examinando minha genealogia, chegaram à conclusão de que eu tinha tudo quanto era de sangue, inclusive umas gotas de sangue negro e de sangue cigano! Vossa Excelência me provou, ainda agora, que eu tenho sangue judaico, como Paraibano de cotoco que sou! Assim, sou o único escritor e Escrivão-Brasileiro a ter integralmente correndo em suas veias o sangue árabe, godo, negro, judeu, malgaxe, suevo, berbere, fenício, latino, ibérico, cartaginês, troiano e cário-tapuia da Raça do Brasil!<sup>219</sup>

A concepção de mestiçagem em Quaderna é que vai identificá-lo com as palavras de Carlos Dias Fernandes, colocando-o como o mais digno postulante a escrever a obra nacional, que nasce segundo Quaderna no mundo do sertão, tendo a “fidalguia castanha” como a representação autêntica da nacionalidade. Planeja uma epopeia-romance que não se limite “a examinar somente os Heróis saídos das famílias poderosas, mas que estendesse o conceito do Herói e das famílias trágicas e épicas às famílias ilustres pertencentes à aristocracia do Povo” partindo da “Aristocracia do couro” para chegar até as “mulheres, os almocreves, e os tangerinos de gado das empoeiradas estradas do sertão.”<sup>220</sup>

Mas para construir seu romance Quaderna precisa pesquisar; ele é um estrategista, como bem define Ariano, por isso seu plano é, promovendo as discussões sobre o “Gênio da Raça”, “obter aos poucos, deles [seus mestres], sem que nenhum dos dois pressentisse, a receita da Obra da Raça, para que eu mesmo escrevesse, passando a perna em ambos”<sup>221</sup>

218 SUASSUNA, 2005b, p. 238.

219 *Id.*, *ibid.*, p. 421.

220 SUASSUNA, Ariano. **O rei degolado**: ao sol da onça Caetana. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p. 129.

221 SUASSUNA, 2005b, p. 192.

Quaderna, portanto procura, numa condensação de idéias “político-literárias” dos dois mestres, uma possibilidade de leitura, um ponto de equilíbrio entre concepções díspares com relação à identidade nacional. Enquanto Samuel representa a submissão aos valores de uma cultura ibérica (lembrando inclusive as idéias evolucionistas da passagem do século XIX para o XX) Clemente rejeita essa posição em nome da cultura negro-tapuia (conforme vimos, relacionando-se com uma esquerda de um período histórico nacional). Da costura dessas visões, que se querem como o resultado de uma reflexão, num nível de erudição literário e filosófico, Quaderna vai criando a estrutura de seu romance, amalgamando seu projeto com as manifestações da arte popular, para elevar o sertão e seu povo “Fidalgo-Castanho” a tema da nacionalidade:

– O senhor pretende ser o Gênio da Raça Brasileira? - indagou, irônico, o Corregedor.

– De fato, mesmo, já o sou, mas pretendo sê-lo também de direito, oficialmente declarado pela Academia Brasileira de Letras! Se eu for condenado neste Processo, mandarei tirar duas cópias de meus depoimentos, mandando uma para o Supremo Tribunal, como Apelação, e outra para a Academia, a fim de que os Imortais me dêem, oficialmente, o título, nem que seja por levar em conta que eu criei um gênero literário novo, o “Romance heróico-brasileiro, ibero-aventureiro, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja!”<sup>222</sup>

Farias assinala que na própria união de elementos díspares que caracterizam o conceito de povo, o “Fidalgo-Castanho”, pode-se depreender as “premissas ideológicas”, que cientificam, através de um “discurso cordial”, o nacionalismo de Dinis Quaderna. “Calcado num critério de miscigenação étnico-cultural, tal nacionalismo procura fundir ‘harmonicamente’ as bipolarizações de raça e cultura em torno das quais se constroem as concepções nacionalistas dos seus amigos e professores.”<sup>223</sup> “Meu sonho, é fundir os Fidalgos guerreiros e cangaceiros, como Sinhô Pereira o Jorge de Albuquerque Coelho, com os Fidalgos negros e vermelhos do Povo, fazendo uma Nação de guerreiros e Cavaleiros castanhos, e colocando esse povo da Onça-Castanha no Poder!”<sup>224</sup>

Nesse ponto, não podemos deixar de lembrar os postulados de Ariano Suassuna em *A onça castanha e a ilha Brasil* quando resume no “acastanhamento”

<sup>222</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 420

<sup>223</sup> FARIAS, 2006, *op. cit.*, p. 343.

<sup>224</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 276.

do povo brasileiro a chamada “união de contrários”, ou seja, a “capacidade de fundir contrastes numa síntese nova e **castanha** que dá unidade a uma complementaridade de opostos”, e que levaria a uma espécie de “potencialização de nossas supostas características raciais.”<sup>225</sup> Quaderna seria então, por sua “herança” de miscigenado, o que tem a capacidade de promover essa união de contrastes entre as correntes ideológicas de seus mestres, transubstanciando a sensação de dependência cultural, como aponta Antonio Candido: a dependência “deixa de o ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação dos valores.”<sup>226</sup>

Quando falamos em miscigenação e “união de contrários” estávamos querendo evocar aqui, é claro, a teoria de Gilberto Freyre da chamada “convivência democratizante” entre os três povos formadores da nossa nacionalidade. Fruto das bases lançadas pelo Movimento Regionalista de 1926, Freyre frisa a importância do “caráter inter-regional, inter-racial e, sobretudo, intercultural defendido pelo movimento.”<sup>227</sup> Os chamados “impulsos tropicalizantes” das artes alentados pelo movimento estão fundamentados na defesa dos valores regionais que objetivam anular ou amenizar a “subordinação” de nossa cultura aos modelos externos, integrando “harmonicamente” as tradições originárias das três raças constituintes de nossa nacionalidade:

Pretendia-se que se dessem novas formas a essas tradições de cultura (...) rompendo-se com as convenções e com a passiva subordinação absoluta a modelos estrangeiros e unindo-se a essas novas formas (o seu tanto expressionista na ênfase dada a impulsos de dentro para fora neutralizantes do excesso dos de fora para dentro: impulsos tropicalizantes de aliás valiosíssimas importações de valores europeus) a reinterpretção, a interpretação e a utilização de motivações e de motivos brasileiros, regionais, tropicais que dessem vigor ecológico e visão ecológica das relações do homem com o ambiente regional.<sup>228</sup>

A teoria da miscigenação étnico-cultural será a base para a ideologia de uma “democracia sem privilégios raciais”, o que aproxima o conceito da “união de contrários” ao de “acastanhamento”. O “Povo Fidalgo-Castanho”, a nação brasileira

225 SUASSUNA, 1976, p. 4, *apud* BARROS, *op. cit.*, p. 27.

226 CANDIDO, 1989, p. 152.

227 FARIAS, 2006, *op. cit.*, p. 344.

228 FREYRE, Gilberto. A Antropologia entre as ciências sociais brasileiras. **Cadernos de Estudos Sociais**, Recife, v. 6, n. 1, p. 85-100, 1990. p. 94.

para Quaderna, faz referência à “miscigenação abasileirante e democratizante” do discurso de Freyre, como uma possível relação de contato. “É em torno desse conceito, em que são eclipsadas as contradições da raça, de cultura e de classe social, que o narrador Quaderna constrói a ficção de um Brasil cadinho, cujos personagens (...) travestem-se de fidalgos e cavaleiros medievais. E assumem – a exemplo dos personagens de seu romance – a dimensão de heróis de epopeia.”<sup>229</sup>

A proposta e o sonho de Quaderna de misturar os “Fidalgos ibérico-brasileiros” com os “Fidalgos brasileiros negros e vermelhos” para mostrar que “todos somos fidalgos” e “a história do Brasil é uma grande epopeia”, abolindo as divergências de seus mestres e colocando no mesmo patamar o povo e a aristocracia, vai se realizar primeiro em seu mundo interior e depois em seu romance:

Assim, em vez de rebaixar o Povo, o que eu faço é erguer o Povo aurinegro e os Reis aurivermelhos a uma Fidalguia só, com os Reis negros de Paus e Espada conquistando as Damas aurirubras de Copas e de Ouro. É que, tendo sofrido a influência concomitante de Clemente e Samuel, tanto acho belas as partes esquerdistas e despojadas da realidade sertaneja – fosca, parda, pedregosa, empoeirada, faminta, miserável, cheia de ossamentas de Vacas, Cabras e jumentas mortas – como acho belo o Sonho de prata e joaria que, às vezes, vem se juntar a ela para transfigurá-la.<sup>230</sup>

Buscando harmonizar todas as possíveis contradições de seu mundo Quaderna organiza sua narrativa e escolhe criar seu romance que tanto na forma como na proposta integra essas contradições numa síntese. Para efetivar isso ele vai criar o “estilo régio.”

## 5.1 UM ESTILO RÉGIO

Vimos que Quaderna não se furta a secretamente “roubar” as informações que precisa de seus professores, buscando discutir sobre a formulação de suas obras. Tanto Samuel quanto Clemente estão de acordo com a proposta da epopeia, mas divergem quanto ao estilo. Enquanto Clemente sugere o “Oncismo”, o estilo realista e popular, Samuel acredita no “Tapirismo” como o estilo mais bem acabado

---

<sup>229</sup> FARIAS, *op. cit.*, p. 346.

<sup>230</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 215.

para a narrativa, por ser mais “idealizador.” Dinis reúne as opiniões, medeia os pontos de discórdia, assimila, conjugando, como bem observou Lind, os pontos de vista dos mestres, versando tanto as lendas da mitologia negro-tapuia de Clemente, quanto a heráldica cavaleiresca de Samuel. Há no narrador um pouco de **quengo** de João Grilo, o personagem astuto de *Auto da Compadecida*, pois inteligentemente Quaderna relativiza a discussão para, por meio da absorção dos contrários, promover a dissolução dos discursos, construindo sua própria tese sob uma matriz totalmente nova, já que não se trata para ele de optar por uma ou outra concepção de seus mestres, concepções que trazem sempre a marca da erudição, orientadas em teses científicas, antropológicas, sociológicas ou historiográficas; para Quaderna, trata-se de um diálogo que visa superar a oposição popular/erudito, este último no sentido de letrado, e também oferecer uma leitura da identidade nacional pela via do imaginário, do discurso ficcional. Por isso Quaderna vai além, e como faz parte de sua índole, colige todas as narrativas<sup>231</sup>, todos os dados históricos, antropológicos, os poemas, tanto eruditos como populares, assimilando todas essas informações, aproveitando-se tanto das obras canônicas quanto das consideradas de segunda ordem por Clemente e Samuel e, reinventando, transforma em algo novo, criado a partir da quebra da barreira entre o popular e o erudito, na busca do real transfigurado. Quando absorve o que lhe serve e “descome” o que não interessa para sua obra, o narrador passa a filtrar os diversos registros exógenos e mobiliza as informações para construir sua argumentação, atitude que dá ao seu processo caráter próprio e, por que não dizer, identitário. Carnavalizando as posições de Clemente e Samuel, transforma a realidade em visão poética, mas um tom poético que não encobre o trágico do sertão, visto que, a cada tom poético, Quaderna ouve de algum personagem ou fala ele mesmo sobre o seco, o feio, a dor e a pobreza que o real empírico mostra. Em seguida, o narrador defende a “função” da poesia, da literatura e da arte para transfiguração desse real empírico.

A busca da identidade, própria e coletiva, relativiza as referências da cultura erudita e da cultura popular por meio do fazer poético, superando diferenças. Ele não faz juízo de valor entre a cultura de seus professores e a dos cantadores

---

231 De Homero até a atualidade, passando pelas lendas populares e os romances como o de Carlos Magno e Roberto do Diabo, percorremos um caminho de três mil anos. Ver a obra citada de Georg Rudolf Lind.

sertanejos, não há uma preocupação em “ascender” a uma ou “rebaixar-se” a outra, pois para Quaderna não há problema quanto a nivelamento, por isso a incompreensão dos mestres e suas troças recorrentes quanto a sua intenção literária. Podemos ver essa relativização até em suas atividades de bibliotecário, redator, mas também astrólogo, charadista e consultor sentimental.

Sua estratégia é a de fazer convergir as representações culturais a um mesmo cadinho que o das raças que estão em seu sangue, por isso recusa tanto o formalismo de Samuel quanto o ideologismo de Clemente para a construção de seu castelo literário, o primeiro por obstar as relações de seu texto com o povo e o segundo por não entender que a produção poética tem estrutura própria e por não integrar sua produção à realidade social.<sup>232</sup> Quaderna se coloca assim na condição de diascevasta.

– Diascevasta? Que é isso? Que é diascevasta?

(...)

– Os diascevistas, Senhor Corregedor, foram os eruditos que, segundo o Professor Clemente (um dos meus mestres de Literatura), colecionaram os cantos dos rapsodos gregos, e assim, reunindo-os, fizeram A Ilíada e A Odisséia, Obras-Nacionais, Castelos-Sertanejos e Marcos-Paraibanos daquele povo de ladrões de cavalo, ladrões de bode e vaqueiros que são os Gregos! Eu, como Poeta e autor de romances, como romanceiro que sou, posso me considerar Rapsodo, um Cantador, um “trovador de chapéu de couro”, como dizia o genial Carlos Dias Fernandes. Isso me outorga o título – que já assumi oficialmente, aliás – de “O Rapsodo do Sertão”. Mas como, ao mesmo tempo, eu pretendo colecionar na minha Obra, devidamente tocados-da-bola pelo sangue e pelo fogo das pedras sertanejas, os cantos de todos os Poetas e fazedores de romances da Literatura Brasileira, posso me considerar também “O Diascevasta do Brasil”. Sou, portanto, além de o único escritor do mundo que é, ao mesmo tempo, Rapsodo e Diascevasta, o único homem que, sozinho, “traz em sua Obra toda uma Literatura”<sup>233</sup>

Ao mesmo tempo em que retira a autoria de Homero dos textos da mítica narrativa, dando conta de uma pendenga literária histórica, resultado da crítica literária de Clemente, carnavaliza a visão clássica dos gregos, detratando sua biografia, chamando-os de ladrões de cavalo, de bode, reduzindo-os a condição de vaqueiros. Quaderna assume “oficialmente” também para si títulos de “O Rapsodo do Sertão” e “O Diascevasta do Brasil”, que não são reconhecidos por nenhuma academia, mas que o narrador se outorga por trazer em sua literatura “os cantos de

<sup>232</sup> Embora não tenha encontrado em minhas pesquisas nenhuma indicação das leituras de Bakhtin por parte de Suassuna, parece que o escritor se aproxima de suas idéias no tocante aos aspectos das teorias do discurso literário.

<sup>233</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 337.

todos os Poetas e fazedores de romances da Literatura Brasileira”, portanto, toda a representação do Brasil. Micheletti observa que assim como em *Os Lusíadas* de Camões, Quaderna pretende mostrar “que outro valor mais alto se alevanta”<sup>234</sup>, tentando escrever o “super-livro”, como o “resultado de uma suma de toda a literatura brasileira.”<sup>235</sup>

Falamos em carnavalização, mas não definimos ainda esse termo. Para se entender a idéia do canavalesco em *Romance da pedra do reino* é necessário esclarecer o conceito de carnavalização literária de Mikhail Bakhtin, que estudou a cultura popular na obra de François Rabelais, especificamente a cômica.<sup>236</sup> O conceito de mundo carnavalizado, segundo Bakhtin, uma das bases da sátira, vem das manifestações das festas populares do mundo feudal, em que o riso da cultura do povo se opunha à seriedade da cultura oficial. As festas carnavalescas da praça pública, fenômeno que acontecia com a condescendência da Igreja e autoridades locais, se dava em períodos curtos, espalhados ao longo do ano e eram marcadas pelos ritos cômicos, pelas paródias, tanto orais como escritas. O tipo de vocabulário usado na praça era impregnado de insultos e juramentos em que as palavras de baixo calão eram constantes.

Para Bakhtin, esse tipo de festejo era o momento que o povo tinha de desopilar as pressões vividas no mundo oficial do período medieval, marcado pela autoridade eclesiástica. Era uma espécie de quebra dos padrões hierárquicos, dos tabus e regras e, durante um breve período de tempo, transformava as relações sociais pelo avesso. O carnaval se constitui em uma forma de espetáculo, que em sua ritualização, sem a presença do palco e sem distinções entre atores e espectadores, traduz a possibilidade de constituição de uma experiência de existência dupla. A visão de mundo carnavalesca cria formas “concreto-sensoriais simbólicas” próprias, invertendo a razão do mundo tradicional existente fora desse contexto. Essas festas eram consideradas uma segunda vida, já que

---

234 MICHELETTI, *op. cit.*, p. 74.

235 LIND, *op. cit.*, p. 42.

236 BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999. (Linguagem e cultura, 12). Título original: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. Título transliterado do russo.

ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; parecia terem construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida, a que os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção e em que viviam em datas determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo (...)<sup>237</sup>

Estabelecida a festa, a vida se transformava, o mundo era colocado do avesso, pois se aboliam as leis, proibições e restrições que normalmente existiam. As hierarquias sociais desapareciam e não havia discriminações ou exclusões, nem ações consideradas de cunho superior ou inferior. Misturam-se o sagrado e o profano, o velho e o novo, o sublime e o rasteiro, a sabedoria e a tolice. Diana de Barros coloca que para que se compreenda a carnavalização é essencial que se entenda o conceito de ambiguidade, de duplicidade e ambivalência que vão operar uma releitura do mundo.<sup>238</sup>

A percepção carnavalesca do mundo, segundo Bakhtin, vai gerar quatro categorias estruturadoras: o livre contato familiar; a excentricidade, que externa os aspectos ocultos do homem; as “messálices carnavalescas”, que se referem à aproximação dos contrários e, por último, a profanação, formada pelos sacrilégios carnavalescos e pelas paródias dos textos sagrados.

A essência do carnaval é a inversão, pois, como vimos, são sustadas todas as restrições sociais que alimentam o sistema ordinário medieval, suplantando-se momentaneamente o medo, a reverência e a devoção. A excentricidade é a ordem e o carnaval vai contribuir para a formação do caráter revolucionário da literatura satírica.<sup>239</sup>

Sendo a carnavalização um dos elementos formadores da sátira, a linguagem carnavalesca caracteriza-se por ser ambivalente. Essa ambivalência se observa no rito da coroação e do destronamento do rei. Quando se dá a coroação do rei-bufo, se dá o destronamento do real, num processo de morte e renovação em que tudo se destrói e se renova.

---

237 *Id.*, *ibid.*, p. 8.

238 BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaios de cultura, 7). p. 1-10, p. 7.

239 SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna**: leituras e apropriações. 300 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2007. p. 240.

O riso satírico é prenhe dessa ambivalência, tentando unir os contrários, os elementos antitéticos. Para Bakhtin, o riso “abrange dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança e crise. No auto do riso carnavalesco combinam-se a morte e renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco.”<sup>240</sup>

O carnaval traz ainda a profanação, a aviltação e a paródia. Como recriação de um texto célebre e conhecido a paródia é sua reescritura em tom irônico, satírico, humorístico ou contestador.

Por sua natureza, o carnaval orienta um processo de contestação social e política. Sua estrutura é ambivalente e as leis da linguagem acabam sendo modificadas pelo discurso da carnavalização.<sup>241</sup> Para Christiane Szesz, Bakhtin afirma que as formas carnavalescas, “ao serem transpostas para a linguagem da literatura, convertem-se em meios de interpretação artística cujas palavras são dotadas de uma generalização simbólica.” E que as “camadas da vida podem ser encontradas e expressas por meio dessa linguagem.”<sup>242</sup> Bakhtin também observa que é na época do Renascimento e, em especial, do Renascimento francês que a literatura representante da cultura cômica popular é elevada ao mesmo patamar da literatura erudita, fecundando-a com o seu mundo, por isso o crítico russo defende a riqueza da literatura e da cultura da época.

Rindo de pessoas e/ou assuntos “sérios”, a sátira quer “denunciar” o que está sub-reptício na sociedade, no seu caráter de nobreza e respeito: “o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem, (...).”<sup>243</sup> O riso satírico é sarcástico e um de seus recursos é o do grotesco, caracterizado pelo exagero, pelo excesso. Rabelais desenvolve a temática do grotesco nas séries do corpo humano, da indumentária, da nutrição, da bebida e embriaguez, da copulação, da morte e dos excrementos. Bakhtin observa que

---

240 BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. Título original: Проблемы творчества Достоевского. Problemy tvorchestva Dostoyevskogo. Título transliterado do russo. p. 109, *apud* SZESZ, *op. cit.*, p. 241.

241 SZESZ, *op. cit.*, p. 241.

242 SZESZ, *op. cit.*, *loc. cit.*

243 BAKHTIN, 1999, p. 57.

“degradar significa entrar em comunicação com a parte inferior do corpo, o ventre, e os órgãos genitais e em consequência também com os atos do coito, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais.”<sup>244</sup> O grotesco e a sátira então passam a relacionar-se. Como apropriação paródica dos diversos gêneros da Antiguidade (a palavra sátira significa “mistura”) Szesz acredita que seu total desrespeito à “unidade de tom” seja um dos motivos pelos quais a sátira foi marginalizada na poética clássica. Nela, pela heterogeneidade de estilos, podemos encontrar misturados no mesmo texto, tanto a poesia como a prosa.<sup>245</sup> A sátira, segundo a estudiosa, por ser ligada também à figura mítica do sátiro grego, caracterizado pela irreverência, teria um caráter denunciador e moralizador, pois seu objetivo seria o de “atacar os males da sociedade”, castigando os costumes pelo riso.

Por ter esse caráter denunciador, a sátira é basicamente paródica, pois é construída por meio do “rebaixamento das personalidades (reais ou fictícias), instituições e temas” que deveriam ser tratados em estilo elevado segundo as convenções clássicas. “Sendo o riso satírico sarcástico, grotesco, anti-épico, trata-se de uma denúncia de falsa nobreza que costuma mostrar a deformação do corpo da personagem satirizada, como uma alegoria dos seus defeitos morais.”<sup>246</sup> Nesse sentido, Szesz aponta como exemplo do uso do grotesco em *Romance da pedra do reino* a caracterização do juiz corregedor, que vem a Taperoá para ouvir Quaderna a respeito das denúncias que recebeu em uma carta anônima. A descrição do juiz dá conta da comparação de sua psicologia com seu aspecto exterior, especificamente sua cabeça: “O Corregedor era um homem gordo, ... com astutos olhos de porco implantados numa testa baixa e com uma crueldade dificilmente dissimulada no rosto, que ele procurava manter afável mas que, justificando seu apelido, parecia a cabeça de um cruzamento de caititu com cascavel.”<sup>247</sup> Essa representação do grotesco caracterizando física e psicologicamente o juiz remete ao grotesco da hipérbole do corpo relativo ao “baixo corporal”. Quaderna busca denegrir a imagem

244 BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999. (Linguagem e cultura, 12). Título original: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. p. 25, *apud* SZESZ, *op. cit.*, p. 242.

245 SZESZ, *op. cit.*, p. 243.

246 SZESZ, *loc. cit.*

247 SUASSUNA, 2005b, p. 335.

do magistrado através do uso da sátira grotesca (muito embora para Rabelais esse realismo grotesco contemple uma visão mais positiva de seu objeto, transformando-o em uma representação de caráter simbólico e prático, Dinis tende a inverter a proposta intencionalmente).

Dinis tem consciência que precisa conquistar seu público desde o início de sua narrativa, pois disso depende sua absolvição, por isso apela para o “coração magnânimo de Vossas Excelências”, pedindo, de uma forma irônica, clemência e absolvição. E se mostra muito inteligente ao dizer que “uma vez que as mulheres têm sempre o coração mais brando, esta é uma solicitação dirigida aos brandos peitos das mulheres e filhas de Vossas Excelências, às brandas excelências de todas as mulheres que me ouvem.”<sup>248</sup> Esse aspecto de praça pública, em que a voz de Dinis se confunde com as vozes dos *vendedores de todas as drogas miraculosas possíveis e imagináveis*<sup>249</sup>, velhos e conhecidos charlatães aduladores, está marcada pela intenção do narrador, que organiza um vocabulário especial para comover o seu público. Encontramos também esse mesmo procedimento no prólogo de *Pantagrue*, em que Rabelais se dirige desta forma ao leitor:

Mui ilustres e valorosos heróis, gentis-homens e outros, que de boa vontade vos entregais a todas as ocupações nobres e honoráveis, vós já vistes, lestes e aprendestes as *Grandes e inestimáveis crônicas do enorme gigante Gargantua* e, como verdadeiros fiéis, nelas crestes como se fossem texto da Bíblia ou do Santo Evangelho, e nelas passastes muitas vezes o vosso tempo em companhia de honoráveis damas e donzelas, lendo-lhes as belas e longas histórias quando não tínheis mais nada que dizer, pelo que sois bem dignos de grande louvor e **memória sempiterna**.<sup>250</sup>

Não é difícil ver nesse trecho a representação das charlatanices da praça pública. Bakhtin comenta que o autor louva tanto sua primeira obra quanto aqueles “que se deleitaram” com a sua leitura.

Esses elogios são redigidos no mais puro estilo dos charlatães da feira e vendedores de livros de quatro centavos que não esquecem jamais de cantar os louvores dos remédios miraculosos e livros que oferecem, juntamente com os do “mui nobre público.”<sup>251</sup>

Esses exemplos que o crítico aponta como distantes da publicidade ingênua e séria, encontramos no apelo recorrente do “Escutem pois, nobres Senhores e belas

<sup>248</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 35.

<sup>249</sup> BAKHTIN, 1999, p. 137.

<sup>250</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 138, grifo do autor.

<sup>251</sup> *Id.*, *ibid.*, *loc. cit.*

Damas de peitos brandos”<sup>252</sup> de Quaderna. Bakhtin observa que esse discurso está impregnado do riso do povo em festa, englobando, no caso de Rabelais, o que há de sagrado e de elevado, comparando sua crônica profana com os textos do evangelho. O autor julga seus leitores dignos de “grande louvor” e de “memória sempiterna.” Como Rabelais, Quaderna quer conquistar tanto o público masculino quanto o feminino, mas sabe que terá uma aceitação maior adulando as “filhas de Vossas Excelências, às brandas excelências de todas as mulheres que me ouvem”, pois intui que são mais infensas à sua prosápia. Em Rabelais, que usa termos elogiosos (não sem uma ironia mal disfarçada) como “Mui ilustres”, “mui valorosos”, “nobres”, o exagero é predominante. Segundo Bakhtin esse é o “superlativo do realismo grotesco” que não é retórico, mas sim exagerado, inflado e “É o avesso (ou melhor, o direito) das grosserias.”<sup>253</sup> Quaderna segue a mesma cartilha como vimos, ao destacar seus leitores com pronomes como “Vossas Excelências”, ou adjetivá-los como “nobres Senhores” e “belas Damas” de “insuspeitados” peitos brandos. Vemos então a carnavalização pelo processo da inversão, presente no discurso de Quaderna desde suas primeiras linhas.

Por outro lado, as imprecações da praça pública da Baixa Idade Média e do Renascimento também estão presentes em muitos momentos, tanto em forma de expressões de baixo calão, como no tom de sátira com relação a personagens pitorescos do povoado de Taperoá:

Naquela Quarta-Feira de Trevas pela manhã, portanto, deixei “Coluna” e “Temerário” amarrados e selados na estrebaria, à disposição dos donos, montei em “Pedra-Lispe” e, saindo pelo portão de trás, encaminhei-me para a Rua de São José, onde morava meu irmão Malaquias.

Ao chegar diante da casa dele, esbarrei o cavalo, fazendo-o riscar, e gritei para dentro:

– Malaquias! Malaquias Pavão Quaderna! Venha! Apareça, se for homem!

Era uma brincadeira habitual entre nós, a imitação dos modos e da voz do nosso amigo Dom Eusébio Monturo. Por isso, Malaquias respondeu de dentro, no mesmo tom, e terminando suas palavras com a frase com que Eusébio costumava rematar seus rompantes:

– O quê? Que atrevimento é esse? Um homem riscando o cavalo na porta da minha casa, é? Não posso ficar desmoralizado! Onélia, traz o meu rifle!

Ouvi o manejo do rifle botando bala na agulha e imediatamente Malaquias, de papo-amarelo em punho, fazia aparecer a cara na porta:

– Ah, Dinis, é você? – disse ele, ainda imitando Dom Eusébio mas abaixando o rifle. – Isso é jeito de se chegar defronte da casa do Paladino

252 SUASSUNA, 2005b, p. 35.

253 BAKHTIN, 1999, p. 139.

do Povo, homem? Você escapou de morrer! Imagine se eu, em vez de verificar, tenho atirado lá de dentro!

E Malaquias disparou uma saraivada de perguntas que, mesmo no tom de brincadeira, demonstrava como estava incendiado o ambiente da nossa Vila depois do inquérito e do Corregedor:

– O que é que há, Dom Pedro Dinis Quaderna? Você veio mandado pelo nosso chefe, o rapaz do cavalo branco? E a Guerra do Reino? E a Revolução? O Povo já está nas ruas? Já estão fazendo as barricadas? As guerrilhas vão começar?

– Não! Calma, Dom Eusébio Monturo! – continuei, compactuando com a brincadeira.

– Você foi intimado pelo Corregedor para o inquérito?

– Fui!

– Quer que eu mate logo aquele barril de merda? Se quiser, é só dizer! O Paladino do Povo está sempre disposto a servir às grandes causas! Pego aquele bosta, dou-lhe um tiro na boca e uma facada no cu!

– Não, calma, Dom Eusébio! Não mate o homem não, que minha situação pode se complicar! Não vim para isso, não!<sup>254</sup>

Esse tipo de brincadeira, recheada de palavras comuns da praça pública carnalizada, está presente na obra – pelo riso passa-se de um tom desmoralizador para um **destronamento**. A troça com Eusébio Monturo se dá porque seus ímpetos de coragem eram sempre sem resultados violentos. Dinis comenta a biografia de Eusébio como a de um homem de grande valentia, “O Paladino do Povo” como se autoproclamava, mas que na verdade tinha em seu passado passagens comprometedoras, as quais eram comentadas à boca miúda pelo povo. O caso do destronamento se dá quando da chegada do rapaz do cavalo branco e sua comitiva, que soltou na praça uma quantidade de bichos, entre os quais, várias onças.

Naquele dia, por exemplo, como eu vinha dizendo, foi Dom Eusébio Monturo a única pessoa que teve coragem de ficar na Praça. Ao se ver sozinho, “cercado só de feras e de fujões acovardados”, como ele me contava depois, gritou, com voz desafiadora, como era de seu costume nas ocasiões de perigo: - “Covardes! Correndo e desmoralizando o Povo Sertanejo! Mas o Paladino do Povo não corre não! Onélia, traz o meu rifle!”

– Anote aí, Dona Margarida, que, segundo se depreende dessas palavras, Dom Eusébio e seus amigos tinham, todos, armas em casa, isso apesar de todas as batidas que o inolvidável Presidente João Pessoa mandou realizar para apreender as armas dos Sertanejos em 1930!

Para aliviar o fato, ponderei:

– Senhor Corregedor, é verdade que Dom Eusébio Monturo tinha um rifle, mas isso absolutamente não ameaçava a segurança do Governo da Paraíba, porque nunca lhe sucedia estar ele com a arma, nos momentos de necessidade. Gritava então pela mulher, para que ela o trouxesse. Mas isso também não tinha resultado, porque Dona Onélia era surda como uma porta e nunca atendeu a essas ordens em momento nenhum. Isso chegou a tal

ponto, que a frase “Onélia, traz o meu rifle” ficou proverbial, na rua, para os momentos de brabeza sem conseqüências.<sup>255</sup>

Eusébio Monturo<sup>256</sup> consegue pegar uma dessas onças pelo rabo, o que provocou grande sensação nas pessoas que procuravam se esconder, originando, com o reconhecimento de sua coragem, sua **entronização** (como herói), como se fazia com o Rei no carnaval antigo. Porém, a onça que Eusébio havia encontrado era velha e desdentada, e ela começou “a ganir de terror”:

E, o que foi a parte pior, mijou-se e cagou-se toda! Pois bem, Senhor Corregedor: a humanidade é tão ruim que, no mesmo instante, exatamente aquelas pessoas que estavam mais apavoradas e que, caso a Onça fosse mesmo feroz como pensavam, teriam sido salvas pelo gesto heróico de Dom Eusébio, foram as primeiras a cair na gargalhada. Mal o meu amigo, com um gesto sobranceiro e desdenhoso, largava o rabo da Onça, saltando também de lado para não ser atingido pelos esguichos de mijo e por algum perdido bolotinho de merda, um engraçado gritou: “A Onça mijou-se e cagou-se! Dom Eusébio Monturo é tão brabo que faz a Onça se mijar!” Outro, levando a idéia adiante e aproveitando o fato do Paladino se encontrar de costas, gritou: “Eusébio Mijurético!” Dom Eusébio, furibundo, voltou-se e gritou: “Apareça um sacana, aí, que seja homem, para dizer, de frente, o que disseram comigo de costas!” Imediatamente, Senhor Corregedor, todo mundo se amoitou. Ficaram calados, mudos e acovardados. Dom Eusébio provocou-os de novo: “Estão vendo? Estão vendo que são é uns covardes, mesmo? Pois a covardes eu dou é o meu desprezo!” E, ao dizer isso, saiu. Imediatamente o coro dos desocupados começou a acompanhá-lo em surriada: “Eusébio Mijurético! Purgante de Onça! Cagão de Maracajá!”<sup>257</sup>

O destronamento de Eusébio é praticamente concomitante com as reações da onça. E quem promove esse destronamento é o povo, a voz literalmente da praça pública, pois o fato se dá na praça da cidade. A figura do bufo “Paladino da Justiça” é mais uma inversão carnavalesca encontrada na obra. Poderíamos citar várias outras passagens, como a da explicação da “Filosofia do Penetral”, em que Clemente esclarece a Quaderna o resultado de suas pesquisas na área, na verdade uma paródia cômica dos trabalhos de filósofos como Heidegger, Jaus e Sartre.<sup>258</sup> Todavia nosso objetivo é apresentar um modo de inversão da realidade que é muito

255 *Id.*, *ibid.*, p. 415-416.

256 Veja que o povo lhe dá o apelido de monturo, ou seja, monte de esterco ou lixo.

257 SUASSUNA, 2005b, p. 418.

258 “A Filosofia do Penetral’, aquilo não está lá de graça não, aquilo por um lado é uma sátira à filosofia alemã. (...) aquilo que está lá é a caricatura dos filósofos alemães, que estavam em voga na época em que eu escrevi o romance, principalmente na intelectualidade brasileira. Aquilo é uma caricatura principalmente de Heidegger, Jaus e de Sartre, que não é alemão, mas que também vivia um pouco ligado a esse tipo de coisa.” Esse excerto faz parte da entrevista que Ariano Suassuna concede à pesquisadora Débora Cavalcantes de Moura e encontra-se em sua Dissertação de Mestrado, já citada.

importante para analisarmos, pelo viés identitário, a proposta literária de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna: o estilo régio.

No texto *A Compadecida e o romanceiro nordestino*<sup>259</sup> Suassuna diz que o mentiroso é um personagem indispensável de inúmeros contos populares do Nordeste e um mito poderoso e simpático do novelário popular, de cuja fonte o Romanceiro se alimenta. Fala ainda que os poetas populares percebem que, como “contadores de casos e histórias” são “mentirosos profissionais e líricos.” Cita dois pequenos trechos de poesia em que um é o do *Romance de João Besta com a Jia da Lagoa*:

O Poeta é um repórter  
das ocultas tradições,  
revelador dos segredos,  
guiado por gênios bons,  
Pintor dos dramas poéticos,  
em todas composições.<sup>260</sup>

No outro poema citado, o poeta é também aquele que “vê coisa certa e coisa torta” e também “coisa que **não foi passada**.”<sup>261</sup> Para Ariano o poeta tem consciência de seu parentesco com o mentiroso, pois ambos têm necessidade de “criar um mundo transfigurado e poético”, um mundo que fazendo violência à realidade, se torna mais fiel ao real, um enigma que “só poeticamente pode ser atingido e sugerido.”<sup>262</sup>

Na aproximação do poeta e do mentiroso, o escritor paraibano, que já foi chamado de “O decifrador de brasilidades”, conta o caso de um mentiroso conhecido em Taperoá:

Em Taperoá, tinha um que era meio violento. Ele viu uma vez um sujeito morrer com duas facadas. Olhe, um mentiroso ver um sujeito morrer, e com duas facadas, já é dose demais pra sua imaginação. Ele viu e começou a contar, do jeito dele, e começou a juntar gente. E ele solto no meio. O defunto já havia morrido duas vezes, levantado oito, levado nove facadas, já havia botado sangue por três homens, e o povo atento, pra ver aonde ia parar o rio de sangue. A cada pergunta era mais um detalhe, era uma deixa, pro mentiroso variar. Mas pra desgraça dele apareceu uma testemunha que também tinha visto o homem ser morto. Aí a testemunha interrompeu o doido santo: “olhe, não foi assim não. O homem morreu foi com duas facadas, de uma só vez”. O doido se voltou. Vejam só que negócio interessante, que lição. Virou-se com raiva e disse: “Você tinha nada que me desmentir? Você tinha nada que estragar minha história no meio do povo?”

259 SUASSUNA, 2008, p. 185.

260 *Id.*, *loc. cit.*

261 *Id.*, *loc. cit.*, grifo meu.

262 *Id.*, *loc. cit.*

Ta vendo? Me digam uma coisa...” aí ele já falou pro pessoal em volta... “me digam uma coisa: do jeito que tava minha mentira, não tava mais bonito que essa verdade? E o povo concordou com o mentiroso. Não é? A mentira dele tinha mais beleza.”<sup>263</sup>

Maria Aparecida Nogueira, que foi quem publicou essa pequena história, comenta que quando Suassuna observa que a versão do mentiroso é mais bela, deixa nas entrelinhas que sua intenção também é, como artista, “transfigurar o real em algo mais prazeroso e sedutor”. Em que as histórias criem um espaço em que a troca das experiências promovam a produção de um “conhecimento apoiado nas ignorâncias e sabedorias dos letrados e não-letrados.”<sup>264</sup>

Quaderna nesse sentido, se não pode necessariamente ser tachado de mentiroso, pelo menos parece buscar o mesmo ideal, criando para sua narrativa o seu “estilo régio”, uma “mentira” que seja bela e que mude uma realidade que o liberte do trágico do real, que transforme esse real em algo nobre, “prazeroso e sedutor.”

Quando Dinis responde as perguntas do corregedor sobre a cena da cavalgada sertaneja que entra na cidade de Taperoá em 1935, no dia que antecede Pentecostes, ele o faz descrevendo os homens, as roupas, os animais e as bandeiras de uma forma marcadamente idealizada, ao que segue a pergunta do juiz, surpreso:

– E é verdade tudo isso? Todas essas roupas fidalgas, essas bandeiras, essas onças, esses acontecimentos estranhos, tudo isso é verdade ou é “estilo régio”?

– Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, arrastando por aquela estranha Estrada uma porção de velhos animais de Circo, famélicos e desdentados, numa tropa pobre e amontoada. Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário, de caráter epopéico!<sup>265</sup>

A surpresa do juiz, que envolto pela verbosidade de seu inquirido, já não sabe o que é real e o que poesia, é amainada pela resposta percuciente de Quaderna. Ele é aí o **mentiroso lírico**, mas não pelo enfoque de que a mentira é ausência de verdade. O mentiroso que ele incorpora é o que apresenta outra possibilidade de verdade, como aquele narrador de Taperoá. “É ainda, e talvez

<sup>263</sup> NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 159-160.

<sup>264</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 160.

<sup>265</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 398-399.

principalmente, o poeta ‘fingidor.’”<sup>266</sup> Observe que é consciente daquilo que está criando; idealiza por opção, pois sua saída para fugir ou embelezar a “realidade raposa e afoscada do sertão”, é a saída literária, cujo fim é dar a dimensão que deseja à sua narrativa e, por consequência, erguer em seu castelo literário os caboclos, negros, os pobres, a gente suja, magra e faminta do sertão ao mesmo plano dos fidalgos, nobres, brancos, mostrando que todos são iguais, todos descendem do sangue da Onça Castanha, mediadora entre os mundos branco, negro e amarelo, que “parece pairar por todo o Brasil e o restante da América Latina.” Esse **castanho**, que vem unindo os contrários, forjando o Brasil, e especialmente o sertão, é “um sonho inconsciente perseguido por todo o povo brasileiro.”<sup>267</sup>

O estilo régio de sua poesia torna-se então a chave para as possibilidades de seu mundo:

Mas, se eu me tomasse Gênio da Raça Brasileira, poderia alcançar tudo isso sem matar ninguém e também sem ter a garganta cortada, destino de todo Guerreiro que se preza. Foi aí que li *Sonho de Gigante*, um livro de J. A. Nogueira, que Samuel me emprestou. Falava-se, lá, na possibilidade de um Brasileiro escrever um livro bifronte, tendo, por um lado, o “arremesso patriótico e épico” e, por outro, a “gargalhada vergalhante”; um livro que aliasse “a hilaridade a um fundo mais ou menos visível de amargas preocupações e escura melancolia”, com “uma face de sonhos lunares e amor ao Absoluto, e outra solar, heróica”. Vi, então, que, mesmo com aquelas contradições e mais com a obsessão da cinza que a visagem da Onça tinha instilado em meu sangue, talvez por aí eu conseguisse instaurar, no meu sangue, a unidade, e na Arte a mais alta nobreza do “estilo régio”.<sup>268</sup>

Tanto em seu sangue, representado na visagem da Onça (Castanha) no lajedo, como na Arte, Quaderna encontra a possibilidade da unidade de contradições, transformando-se pelo estilo régio, no Rei da Pedra do Reino, recuperando a posição de sua família e seu trono, sem precisar se meter em **matanças e Morrências**. Ele é o trágico que está no seu sangue, mas também o cômico e o satírico de seu real. Ele só se resolve no campo do sonho, no campo do literário. Essa é sua visão carnavalesca do mundo.

Por isso busca em sua epopéia uma identificação de fabulação com outro gênio criador:

<sup>266</sup> LEMOS, *op. cit.*, p. 35.

<sup>267</sup> NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 37.

<sup>268</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 541-542.

Se o caso fosse de estilo raso, Peri e Ceci morreram de qualquer modo. Se não morreram ali, na hora, afogados, já estão mortos e enterrados, de velhos, agora, pois a história deles se passa no século XVI e não tem quem viva tanto, no mundo. Eles morreram, então, velhos, feios e desdentados, coisa com a qual não me conformo de jeito nenhum. Mas se o caso é de estilo régio, então eles não morreram, nem lá, nem depois. Consumaram aquele amor meio espiritual e meio tarado que tinham um pelo outro, e permanecem ali, possuindo-se um ao outro no embalo da palmeira, num amor de divindades, vivos para sempre e eternamente jovens, imortalizados naquele epopéico momento de romance que é sempre o mesmo, sempre renovado a cada leitura.<sup>269</sup>

Quaderna parte de seu estilo régio, o qual contrapõe ao estilo que chama de raso, possibilitando outra leitura, que se utiliza do mito para recriar uma narrativa, já que não se conforma com o **raso** do real. Por isso o depoente Dinis se confunde com o poeta escritor, num padrão literário romântico que responde às suas necessidades de real e de sonho:

De fato, pelo que pude ver e adivinhar de seu amor por Sinésio, assim era Heliana! E eu, tendo conhecido Heliana como menina-e-moça e, depois, como moça e mulher, poderia dizer dela tudo o que José de Alencar disse de tantas outras, sempre separando em muitas o que, em Heliana, era espanto e unidade, fogo e canto do sangue. É que, quando eu e Sinésio vimos pela primeira vez aquela que seria a Dama e princesa de sua vida, ela estava com doze anos, a mesma idade da irmã de Lucíola. Era um fruto verde, como a Emília de Diva. Depois, “aveludada pela pubescência”, despertava nela a mulher, na “atitude da corça arisca”, assim como Gustavo pôde vê-la naquele dia, perto do Mar. O cabelo dela era como se tivesse sido formado somando-se o louro de Ceci e Clara com o escuro de Lucíola e Isabel, para dar num cabelo castanho-claro, fino, macio, dourado. Seu amor era “vinho, fruto e chamuscas embebidas em mel” e era daí que se originava também a penugem macia e rara que lhe dourava as coxas “alvas mas amorenadas pelo Sol”. Assim, tudo o que lhe disse é verdade e pode ficar documentado em seu inquérito. Mas é, também, estilo régio, e vai me servir, na minha Epopéia, para eu ser mais completo, modelar e de primeira classe do que José de Alencar!<sup>270</sup>

O estilo régio de Quaderna pode sugerir uma espécie de infiltração do imaginário em seu consciente, a ponto de alguns críticos, como Georg Lind terem-no comparado com outro personagem influenciado pela leitura de obras literárias, a ponto de “perder o juízo”: o famoso D. Quixote. Como Quaderna, o “cavaleiro da triste figura” também se encanta pelas narrativas de aventura (no caso de Quixote, as novelas de cavalaria) a ponto de querer também ele se tornar um cavaleiro. O

269 SUASSUNA, 2005b, p. 735.

270 *Id.*, *ibid.*, p. 504.

próprio Suassuna concorda com a intertextualidade apontada, dizendo que o papel que os livros de cavalaria desempenham em relação a Dom Quixote é o mesmo que o folheto de cordel desempenha junto a Quaderna. Mas as semelhanças param por aí, porque enquanto Dom Quixote acredita que suas aventuras são reais, Quaderna é consciente sobre a sua realidade. Sua defesa contra o mundo se dá com sua literatura, é com ela que pretende enfrentar a “dureza do real”. Sua vida dura e cinzenta de sertanejo “levado à ruína pela ruína da fazenda do pai” era salva pela literatura. Sua lucidez fá-lo entender que “a vida não se resolve com um folheto de cordel nem com cavalhada”, contudo, ele compreende que isso é um “poderoso elemento de sonho” para se defender do mundo real. A questão da nacionalidade caminha por essa trilha quando Quaderna mostra que pela sua história, “o Brasil é muito mais importante do que aquele reiozinho besta e estrangeirado que é a França.”<sup>271</sup> Quaderna, portanto é lúcido na defesa de sua posição e de seu estilo régio, pois acredita na beleza das narrativas, na joia das palavras e das imagens, nos enigmas do mundo que só as palavras criam e só elas podem decifrar.

Por isso, relativizar os discursos é uma necessidade para que possa orquestrar a sinfonia de vozes, transformando as dissonâncias dessa polifonia<sup>272</sup> numa pauta nova, reorganizada, em que esses discursos tenham todos o mesmo valor, não importa qual a sua origem. Nesse processo Quaderna se apóia em todas as contribuições, e para narrar sua história, em especial os trágicos acontecimentos do sertão em 1838, vai contar com o discurso historiográfico. No entanto, faz isso de uma forma toda especial. É o que vamos ver a seguir.

## 5.2 A PEDRA DO REINO

Os acontecimentos terríveis ocorridos na chamada Pedra Bonita, no sertão do Pajeú, no século XIX, são narrados por Quaderna no *Romance da pedra do reino* e possuem significado importante na história para entendermos quais são as

271 Apoio-me em entrevista dada a Débora C. de Moura. Ver MOURA, *op. cit.*, p. 63, 65-66.

272 Bakhtin afirma que tudo o que um falante expressa (fala ou escreve) não pertence só a ele. Todo discurso possui o eco de várias vozes, muitas vezes quase imperceptíveis e outras vezes muito próximas, e que se manifestam simultaneamente no momento do discurso do **enunciador**. A essa natureza da interferência e interpenetração dos discursos ele chama de **polifonia**. Ver BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. (Ensaio de cultura, 7). São Paulo: Edusp, 1999. p. 11-27.

intenções quanto ao aproveitamento do relato do fato e seus desdobramentos no projeto individual de Dinis.

Antes, porém, de iniciarmos, é preciso que situemos a história da Pedra Bonita, baseando-nos no texto de Antônio Ático de Sousa Leite<sup>273</sup>, assim como Quaderna o fez.

Entre os anos de 1836 e 1838, no lugar chamado sítio da Pedra Bonita, no município chamado Pajeú de Flores, hoje São José de Belmonte em Pernambuco, próximo à divisa com a Paraíba, ocorreu um movimento messiânico que iria deixar a cifra de 53 mortes, cujas vítimas, sem distinção, eram velhos, adultos e crianças. Os participantes desse movimento eram pobres, trabalhadores, pequenos proprietários de terra, quase todos mestiços, negros e índios.

Segundo Antônio Ático, em 1836, um mameluco chamado João Antônio dos Santos começou a reunir em torno de si a população pobre de Vila Bela, local próximo ao sítio Pedra Bonita. Dizia ele que as pedras, dois monólitos de formação curiosa, que ascendem a mais de trinta metros do chão, paralelamente, eram parte das torres do castelo de um reino encantado. Falava às pessoas que recebia em sonhos a visita de Dom Sebastião, monarca português desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Para chamar a atenção para sua estória, dizia João Antônio que o rei havia lhe mostrado o lugar onde haveria um tesouro, em uma lagoa onde ele havia encontrado duas pequenas pedras brilhantes, as quais mostrava como prova de seu relato. Trazia também um folheto com a narrativa do misterioso desaparecimento do rei e de seu esperado retorno. Possuidor de uma verve convincente, João Antônio consegue reunir, ajudado por parentes, inúmeros seguidores, inclusive de municípios vizinhos. Segundo o profeta prometia, com a volta de Dom Sebastião e o desencantamento dos rochedos, haveria uma grande transformação na vida daqueles que acreditassem nele e o ajudassem. Não haveria mais pobreza, nem desespero, os negros se transformariam em brancos e os velhos em jovens e todos seriam imortais na corte de rei ressurreto. Com isso João Antônio consegue reunir bois, cavalos e dinheiro, e também se unir a uma jovem chamada

---

273 LEITE, Antônio Ático de Sousa. Memórias sobre a Pedra Bonita e o Reino Encantado na Comarca de Villa Bella, província de Pernambuco. **Pernambuco**: Revista do Instituto Histórico, Arqueológico e Geográfico de Pernambuco, Recife, n. 60, p. 217-248, 1904. Publicado originalmente em 1875, no Rio de Janeiro.

Maria, a qual pretendia, mas que até então era negada pela família. Para conseguir seu intento, usa o argumento dos versos contidos no folheto:

Quando João casasse com Maria,  
Aquele reino se desencantaria.<sup>274</sup>

A igreja católica da região, atenta ao que ocorria e preocupada com os rumos do movimento, envia o padre Francisco Correia em missão, para falar com João Antônio. Padre Francisco consegue convencê-lo, e este lhe entrega as pequenas pedras (que não eram preciosas), e vai embora do sertão.

Entretanto, João Ferreira, assume seu lugar, proclamando-se rei, permitindo a poligamia no grupo e resgatando a prática medieval de acompanhar a noiva na sua primeira noite após o casamento. Nos rituais que presidia distribuía uma bebida à base de jurema e manacá, para que seus súditos pudessem entrar em contato com D. Sebastião. Os casamentos e as cerimônias contavam com um falso monge chamado Frei Simão.<sup>275</sup>

Assim viviam até que um dia João Ferreira reúne o povo e diz que Dom Sebastião aparecera-lhe em sonho e lhe dissera que, para desencantar o reino era necessário que as pedras fossem lavadas com o sangue do sacrifício humano. O que logo se procedeu, sendo o pai do rei o primeiro que colocou seu pescoço à disposição do fio do facão. Em princípio voluntariamente, porém logo depois forçados pelo líder, homens, mulheres e crianças foram sacrificados, juntamente com vários cachorros, que deveriam voltar transformados em dragões, os quais devorariam os proprietários de terras da região, cujos bens seriam repartidos entre as pessoas da comunidade.

José Gomes Vieira, um vaqueiro que participava do movimento messiânico, fugiu e entrou em contato com seu antigo patrão, o fazendeiro Manuel Pereira da Silva, ao qual narra os fatos acontecidos. Nesse ínterim, Pedro Antônio, irmão de João Antônio, o primeiro líder da Pedra do Reino, descontente pelo rei ter ordenado o sacrifício de duas irmãs<sup>276</sup> suas (uma, inclusive grávida de João Ferreira), ordena o

<sup>274</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 221.

<sup>275</sup> Frei Simão é aproveitado por Suassuna como personagem em *Romance da pedra do reino*. Ele acompanha a comitiva do rapaz do cavalo branco, porém, como seu homônimo, parece não aparentar em suas atitudes (andava armado) a investidura de clérigo.

<sup>276</sup> Josefa e Isabel eram seus nomes. No *Romance da pedra do reino*, Isabel dá à luz ao avô de Quaderna, quando está sendo sacrificada. A sobrevivência da criança seria o mote utilizado para a ascendência genealógica do narrador.

sacrifício de João Ferreira, dizendo ao povo que D. Sebastião lhe dissera, em sonho, que faltava apenas o sangue real para o desencantamento. Morto João Ferreira, João Antônio assume a coroa, mas durará pouco com ela.

Reunindo seus homens Manoel Pereira resolve debelar o foco de fanáticos. Chegando ao local encontra João Antônio com seus súditos em lugar afastado da pedra por causa do cheiro dos corpos que já se decompunham. Há um embate entre a tropa e os fanáticos, tendo como consequência muitas mortes e a prisão de todos os adeptos da seita.

O registro historiográfico do acontecimento de Pedra Bonita tem praticamente uma única voz. Antônio Áttico esteve no local em 1874 e é bem provável que tenha ouvido o relato de alguns contemporâneos ao fato. O documento mais antigo, porém é uma carta enviada pelo prefeito de Flores ao presidente da província de Pernambuco, coeva ao acontecimento, mas que não traz muitos detalhes, como no estudo de Áttico. Há também um esboço do local das pedras, feito pelo padre Francisco Correia e utilizado depois por Quaderna para que seu irmão criasse a gravura da qual já tivemos oportunidade de falar. Segundo Débora Moura, que fez um estudo apurado sobre a historiografia de Pedra Bonita<sup>277</sup>, outros autores escreveram sobre o fato, como Waldemar Valente e Gustavo Barroso, mas a pesquisadora vê uma forte ligação destes com o relato de Áttico. Moura aponta também uma forte tendência em Antônio Áttico para **filtrar** os fatos, acusando sua simpatia e admiração pelos fazendeiros e autoridades envolvidas, os quais se encontram no texto como exemplos de “amor às instituições” e “lealdade política a um modelo.”<sup>278</sup> Comenta também Moura que lhe parece claro que as pessoas consultadas por Áttico faziam parte de uma classe abastada, origem social, inclusive do próprio Áttico. Nesse sentido, se o historiador aborda o fato histórico sem fugir ao componente ideológico que informa sua posição social, parte para a elaboração de um enredo<sup>279</sup> que apresenta necessariamente a inclusão e exclusão de acontecimentos, realce e subordinação de fatos<sup>280</sup> que constroem seu argumento de

---

277 MOURA, *op. cit.*

278 *Id.*, *ibid.*, p. 90.

279 Sobre a elaboração de um enredo histórico que se encontra envolvido pelo caráter ideológico ver WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995. (Ponta, 4). Título original: *Metahistory: the historical imagination in the nineteenth-century Europe*.

280 WHITE, *op. cit.*, p. 22.

forma a orientá-lo para a defesa de uma tese específica. Representando em seu discurso uma classe que não reconhece o caráter de legitimidade do movimento por ele descrito, Áttico deixa transparecer essa ideologia elitista, que compromete sua produção. Ao observar essa característica, Quaderna, apontando-a ironicamente em seus comentários, aproveita-se do discurso de Áttico para subvertê-lo. Desqualificando sua legitimidade, o narrador evidencia sutilmente os diferentes aspectos da enunciação do historiador, no sentido de apreender não só num sentido objetivo a asserção nela contida, mas todas as particularidades de sua realização<sup>281</sup>, assinalando o comprometimento político-social do historiador.

Digno de nota também é a observação de que Áttico, ao organizar seu texto, deu ênfase ao diálogo, aproximando a narrativa a um tipo de discurso próprio do ficcional, já que as fontes dos diálogos não são explicitadas.<sup>282</sup> Organizados dessa forma, os fatos sobre Pedra Bonita representam mais uma voz na narrativa de *Romance da pedra do reino*. Importante esclarecer, já que em alguns momentos citamos o nome Pedra Bonita e em outros Pedra do Reino, que o nome original da formação rochosa é Pedra Bonita, mas Ariano Suassuna só a trata por Pedra do Reino. Quem explica é o próprio Suassuna:

Euclides da Cunha chama Pedra Bonita, Áttico também chama Pedra Bonita, José Lins do Rego chamou Pedra Bonita, quem chamou Pedra do Reino foi Ariano Suassuna. E eu pus o nome, todo mundo hoje só chama Pedra do Reino. E o nome é mais bonito, Pedra do Reino é mais bonito que Pedra Bonita apesar de não ter um adjetivo bonito, ou talvez até por causa disso. Quer dizer, Pedra do Reino é um nome forte. Um nome que pegou. Porque o pessoal chamava o Reino Encantado, alguns poucos chamavam Serra do Reino. Aí eu peguei a Pedra, da Pedra Bonita e Reino da Serra do Reino e criei a Pedra do Reino (...).<sup>283</sup>

Feita essa explicação, passaremos a verificar como o discurso historiográfico é aproveitado por Quaderna em seu romance.

Dinis explica ao corregedor a origem de seu nome e como ficara sabendo do segredo dos Quaderna.

Estava eu, pois, nesses impasses, quando descobri aquilo que minha família escondia cuidadosamente de todos nós: nossa descendência do Rei

281 Ver VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e a filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 11. ed. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004. Título original: Марксизм и философия языка. Marksizm i filosofiya yazyka. Título transliterado do russo. p. 150-151.

282 MOURA, *op. cit.*, p. 95.

283 Entrevista concedida a Débora Moura. *Op. cit.*, p. 57-58.

Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, em cruzamento com a Princesa Isabel, prima dele!

– Ah, e sua família escondia isso de você?

– Escondia, sim senhor! Aquele meu bisavô de sangue godo, o Padre Wanderley, Pai da minha avó, Bruna Wanderley, cortara do nosso nome o Ferreira e só deixara o Quaderna, que meu bisavô, o Execrável, usava pouco e ficara praticamente desconhecido. Meu Pai, Dom Pedro Justino Quaderna, sabia de tudo, porque o Pai dele, Dom Pedro Alexandre Ihe contara. Mas, depois de casado com minha Mãe, uma moça fidalga se bem que bastarda, filha do Barão do Cariri e irmã de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, resolvera “sepultar aquelas histórias todas no olvido e no passado”, (...) meu Padrinho de crisma, João Melchíades Ferreira, o Cantador da Borborema, me revelou tudo sobre a Pedra do Reino – a história das degolas, o Vinho encantado, as noivas que meu bisavô dispensava na noite de núpcias e antes dos maridos, etc. Vi que meu bisavô fora Rei, mas fora, também, Profeta de um Catolicismo que Pereira da Costa chamava de “particular”, sertanejo.<sup>284</sup>

É através da genealogia de Quaderna que chegamos aos acontecimentos trágicos da Pedra do Reino. Por sua natureza e pela vergonha familiar tudo fora escondido de Dinis. Porém, como todo segredo um dia se revela, é pela mão de Melchíades que o narrador acaba descobrindo seu passado, “manchado de sangue.” Lembremos que Melchíades também é o personagem que é responsável por “iniciar” Quaderna no mundo mágico do romanceiro popular. O Cantador da Borborema funciona assim como uma espécie de deusa *Fama*, da qual nada escapa e nada pode deixar de se tornar público, mas também, pela sua “profissão” de cantador e autor de folhetos, um tanto de *Mnemosine*, por manter uma memória que poderia se apagar, memória essa importante para Quaderna e seu destino.

Para transformar a carga histórica nefasta de uma memória de sangue e sofrimento em algo motivador e positivo, Quaderna vai, através da busca de sua identidade – pois há um choque inicial quanto ao seu pertencimento social – tentar achar caminhos possíveis para uma nova leitura do fato. Zygmunt Bauman, em *Identidade*, afirma:

a essência da identidade – a resposta à pergunta “Quem sou eu?” e, mais importante ainda, a permanente credibilidade da resposta que Ihe possa ser dada, qualquer que seja – não pode ser constituída senão por referência aos vínculos que conectam o eu a outras pessoas e ao pressuposto de que tais vínculos são fidedignos e gozam de estabilidade com o passar do tempo. Precisamos de relacionamentos aos quais possamos referir-nos no intuito de definirmos a nós mesmos.<sup>285</sup>

284 SUASSUNA, 2005b, p. 542-543.

285 BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. Título original: *Identity: conversations with Benedetto Vecchi*. p. 74-75.

Ciente de sua origem, Quaderna passa a construir uma nova identidade, agora como profeta e como o herdeiro do trono da Pedra do Reino. Não por acaso afirma, logo no início do romance, que um dos motivos pelos quais estava preso na cadeia da vila de Taperoá tinha relação com o que ocorrera entre os anos de 1835 a 1838.<sup>286</sup> Seu avô, ainda bebê, foi salvo por um vaqueiro um dia após o encontro entre as tropas do coronel Manuel Pereira e os fanáticos. Esse bebê, segundo o fato narrado por Melchíades, teria sido o filho de Isabel, uma das esposas do rei João Ferreira-Quaderna, nascido quando sua mãe estava sendo sacrificada e que por milagre havia sobrevivido. Criado por um padre, casou-se com a filha deste e gerou Pedro Justino Quaderna, pai de Dinis:

Para que ninguém julgue que sou um impostor vulgar, devo finalmente esclarecer que, infeliz e desgraçado como estou agora, preso aqui nesta velha Cadeia da nossa Vila, sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quadema, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra Bonita, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na História Geral do Brasil, de Varnhagen; mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino.<sup>287</sup>

Quando Dinis apresenta ao leitor sua origem, ele o faz de forma a se justificar ao seu público. Assim, ele não é um impostor vulgar, mas o herdeiro legítimo da legítima monarquia brasileira, nascida no sertão, a monarquia dos reis castanhos e não de “reis e imperadores estrangeiros e falsificados” citados pelo

<sup>286</sup> Embora Antônio Áttico deixe claro que o início do movimento messiânico da Pedra Bonita se dá em 1836, Quaderna modifica a data para coincidir com o que ele chama de o *Século do Reino*, já que a Entrada da Cavalgada do Donzel do cavalo branco em Taperoá acontece em Junho de 1935, exatamente cem anos após, segundo o narrador, o movimento da Pedra do Reino ter iniciado. Quaderna quer fazer coincidir o ano de 1835 com o de 1935, apondo uma conotação social ao movimento da Pedra, já que em 1935 houve a chamada Intentona Comunista, um golpe revolucionário em Natal, com repercussões no Recife e no Rio de Janeiro (cf. LACOMBE, *op. cit.*, p. 227). A capital do Rio Grande do Norte foi administrada por dias pelos comunistas. Vê-se, portanto, o quanto o Nordeste estava envolto nas questões políticas que dividiam o país durante os anos 30. Atento a isso, Suassuna inclui nas discussões entre Samuel, pertencente ao ultra-direitismo da *Ação Integralista Brasileira*, cujo líder era Plínio Salgado, e Clemente, comunista convicto, filiado à *Aliança Integralista Brasileira*, capitaneada por Luís Carlos Prestes, as principais bandeiras das duas entidades polarizadoras e representantes de ideologias, que, posto serem diametralmente opostas, consideravam-se nacionalistas.

<sup>287</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 34.

discurso historiográfico oficial. Note como Quaderna ressalta o modo como aqueles cabras castanhos da Pedra do Reino cingiram a Coroa do Brasil: “de uma vez e para sempre.”

Não há dúvida por parte de Dinis que há uma relação intrínseca dos fatos passados com os contemporâneos à década de 30 do século XX, já que ele faz seu relato preso na Cadeia pública de Taperoá em Outubro de 1838, quando de fato, já devem ter acontecido todos os eventos relativos à revelação do mistério que envolve seu destino.

Para Quaderna, porém, a dinastia da Pedra do Reino inicia 1819, na Serra do Rodeador, quando teria sido fundado o primeiro reinado, cujo monarca foi Silvestre I, que ergueu sobre a pedra sertaneja um messianismo que se baseava na vinda de Dom Sebastião, em que se pregava também a revolução contra os grandes proprietários de terra e a instauração de uma nova ordem, sob a proteção e justiça do rei português. Nesse ponto Quaderna se apóia em Pereira da Costa para falar sobre a questão dos interesses sociais e o imaginário daquela comunidade messiânica.<sup>288</sup>

Quaderna não se furta a explicitar suas fontes e não tem pejo de demonstrar o processo utilizado, já que diz que para narrar sua história,

valer-me-ei o mais que possa das palavras de geniais escritores brasileiros, como o comendador Francisco Benício das chagas, o Doutor Pereira da Costa e o Doutor Áttico de Sousa Leite, todos eles Acadêmicos ou consagrados e, portanto, indiscutíveis (...).<sup>289</sup>

Note a ênfase dada ao adjetivo que resume e caracteriza o trabalho dos eruditos citados, pois, já que são acadêmicos e consagrados, não há, na argumentação falaciosa de Dinis, por que colocar em dúvida suas palavras, são, portanto, autoridades, e por isso, produzem obras de teor “indiscutível.”

É, todavia em grande parte no texto de Áttico que Quaderna se baseia para traçar sua linha genealógica e recordar a saga do messianismo do sertão. Para isso seu procedimento será o de recorte e colagem. Há apenas um direcionamento ou redirecionamento quanto ao sentido do material empregado. O que, em princípio, parece ser uma ratificação do discurso daqueles “acadêmicos consagrados”, pois são “indiscutíveis”, transforma-se na verdade em um processo de inversão de

<sup>288</sup> MOURA, *op. cit.*, p. 109.

<sup>289</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 63.

sentido. Quaderna quer passar a impressão de que, como o texto historiográfico teria uma autoridade *a priori*, no sentido de ser a expressão da verdade, então seriam passíveis do mesmo registro de “real” provado todos os acontecimentos narrados pelos historiógrafos, independente do direcionamento de seu discurso, já que “nas palavras dos outros, fica mais provado que a história da minha família é uma verdadeira Epopéia (...).”<sup>290</sup> Mas essa é uma afirmação que funciona mais como um contra-argumento, já que Quaderna tem consciência de que Áttico toma uma posição favorável aos proprietários de terras e contrária aos sebastianistas. Maingueneau coloca que “um enunciado de uma formação discursiva pode então ser lido pelo ‘direito’ e pelo ‘avesso’: num lado significa sua pertença a seu próprio discurso, no outro ele marca a diferença constitutiva que o separa de um ou vários outros discursos.”<sup>291</sup> No entanto, o que parece deletério, nas palavras de Áttico quanto à visão do caráter do movimento messiânico da Pedra do Reino, sob a ótica do narrador, torna-se sinal de positividade, pois para Quaderna tudo o que Antônio Áttico disser a favor dos adeptos ao movimento da Pedra do Reino será “absolutamente insuspeito,”<sup>292</sup> já que faz parte de um **pacote** de informações transmitidas por um discurso hegemônico que Dinis consegue **converter**, num processo de inversão semântica. Desse modo, Quaderna pode **filtrar** o discurso do acadêmico, e interpretar os pontos mais obtusos em favor de seus antepassados e, por contiguidade, a seu favor.

Ao “refazer” a narrativa histórica da Pedra do Reino, Quaderna apóia-se em Áttico para legitimar seu próprio argumento, transformando o do historiador, mas também busca em Pereira da Costa uma espécie de resgate dos interesses sociais e o imaginário daquela comunidade messiânica.<sup>293</sup> Assim o segundo acadêmico, mesmo fazendo coro à crítica de Áttico, funciona como um contraponto ao primeiro, complementando a argumentação do discurso do narrador Dinis.<sup>294</sup>

---

290 *Id.*, *loc. cit.*

291 MAINGUENEAU, Dominique. **Nouvelles tendances en analyse du discours**. Paris: Hachette, 1987, p. 88, *apud* FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. *In*: BARROS, Diana L. P. de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaio de cultura, 7). p. 29-36, p. 33.

292 SUASSUNA, 2005b, p. 80.

293 Sobre o assunto Débora Moura chama a atenção para os estudos de Maria Isaura Pereira de Queiroz, que entende que o movimento da Pedra Bonita “expressava um desejo de melhoria de vida, proveniente das camadas inferiores descontentes com as condições de sua existência.” Ver MOURA, *op. cit.*, p. 99.

294 MOURA, *op. cit.*, p. 109.

Há outro documento sobre o qual Quaderna faz menção. É a carta-relatório, redigida pelo prefeito de Flores, Francisco Barbosa Nogueira Paes e dirigida ao governador da Província de Pernambuco, Francisco do Rego Barros, Conde da Boa Vista. Nesta, Francisco Barbosa dá conta dos fatos de maio de 1838 e dos procedimentos das autoridades locais. Quaderna utiliza-se do relato por ser, como ele mesmo diz, um documento “oficial e portanto indiscutível”:

o que prova que até o falso e estrangeirado Império dos Braganças reconheceu oficialmente, através de seu Condezinho de merda, a realidade do Império da Pedra do Reino do Brasil. Nesse documento fica provado que meu bisavô, coroado Rei, foi quem teve, realmente, a idéia sagrada e gloriosa de banhar as torres do nosso Castelo de Pedra com o sangue dos inocentes. É por isso que o Terceiro Império é que realmente selou o sangue dos Quadernas com o estigma indelével da realeza.<sup>295</sup>

Verificamos na fala de Quaderna um processo de inversão de sentido do relato oficial, pois para ele a existência da carta do prefeito seria uma prova do reconhecimento de uma casa imperial por outra, que na época era a governante, e mais, uma afirmação de autenticidade da casa real sertaneja perante a “falsa e estrangeirada” dos Bragança. Seu discurso é tocado pelo imaginário, e envolve o leitor nos labirintos de seu argumento, buscando na apropriação de um documento local uma reformulação de significado que abrangeria a nação. Vejamos como ele se utiliza de exemplos da História para relativizar e ao mesmo tempo dignificar os crimes dos sebastianistas da Pedra, defendendo uma espécie de *modus operandi* real:

– Nessas questões de linhagem real, Senhor Corregedor, essas coisas pejorativas não têm a menor importância! Filipe, o Belo, da França, falsificava dinheiro, motivo pelo qual passou à História com o nome comprido mas bonito de Filipe, o Belo, o Moedeiro Falso! Ora, eu pensei assim: “Se esse Rei da França falsificava dinheiro, que é que tem que meus antepassados, Reis do Povo Brasileiro, degolassem mulheres, meninos e cachorros? Crime por crime, os da minha família foram muito menos chinfrins, porque degolar pessoas é muito mais monárquico do que passar dinheiro falso!” Está vendo, Excelência? Esse negócio de Rei é assim mesmo! Dom João II, o Príncipe Perfeito, que foi Rei de Portugal, cometeu um desses crimes régios, parecidos com os do meu bisavô: deu uma facada no cunhado, o Duque de Viseu, que, ali mesmo, na hora, esticou a canela!<sup>296</sup>

Quaderna se refere ao “estigma indelével da realeza” de seus antepassados, que foi a “ideia sagrada” de derramar o sangue dos inocentes na base das pedras.

<sup>295</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 75.

<sup>296</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 460-461.

Quando ele diviniza o ato transformando-o em momento de sacração e glória para sua família, liberta-se do fardo que carregava por causa das mortes e, assumindo o simbolismo do “campo encantado e sagrado, banhado de sangue” transforma seu emblema, “descobrimo que podia, mesmo, transformar em motivo de honras, monarquias e cavalarias gloriosas, aquilo que meu Pai escondia como mancha e estigma do sangue real dos Quadernas.”<sup>297</sup>

A Pedra do reino não é mais motivo de vergonha como seu pai acreditava, agora passa a ser mais que uma distinção, é uma marca identitária. Quaderna se encontra e assume o posto de profeta do Reino e Rei, D. Pedro IV. Para que entendamos como ele produz essa inversão, observemos como se apodera do discurso de outro historiador:

Quanto ao Professor Clemente, provou-me ele, um dia, com exemplos tirados da História da Civilização, de Oliveira Lima, que todas as famílias reais do mundo são compostas de criminosos, ladrões de cavalo e assassinos, de modo que a minha não era, absolutamente, uma exceção.<sup>298</sup>

Com o lastro da autoridade do historiador Manuel de Oliveira Lima, que publicou *História da civilização* em 1921, e aproveitando-se da interpretação de outro erudito, seu mestre Clemente, Quaderna recorta a fala, extraindo-a de seu contexto e, num processo de canibalização discursiva, aproveita-a para ser mais uma “prova” de seu argumento.

Esse tipo de reinterpretação, se não muda o discurso historiográfico, apresenta-se como paródia, no sentido abordado por Linda Hutcheon, de um canto ao lado do outro.<sup>299</sup> Hutcheon observa que a paródia, mais que um recurso que deforma o discurso com o qual dialoga, busca a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.<sup>300</sup>

297 *Id.*, *ibid.*, p. 62.

298 *Id.*, *ibid.*, p. 65.

299 HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985. Título original: *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*.

300 *Id.*, *ibid.*, p. 54.

Essa inversão irônica encontrada na crítica do narrador vem a ser uma espécie de *modus operandi* do discurso de Dinis.

O exemplo abaixo trata da passagem em que Quaderna critica a carta de Francisco Barbosa. Vejamos:

Apesar de oficial, porém, e de ter instilado em mim a peçonha do “campo encantado e sagrado, banhado de sangue”, a carta-relatório omite uma porção de fatos importantes ligados à política dos Quademas. Não explica, por exemplo, que o exército d’El-Rei Dom Sebastião viria era para destruir os poderosos. Nem relata que, além das pessoas, meu bisavô mandava também degolar cachorros que, no dia da Ressurreição, deveriam voltar, transformados em dragões, para devorar todos os proprietários, repartindo-se então as terras dos finados com os pobres. Por isso, Pereira da Costa, depois de confirmar que o Rei tinha sete mulheres, diz que, “além do fanatismo religioso”, transparecia também, “entre esses Visionários, um como que pensamento socialista”.<sup>301</sup>

Essa porção de fatos importantes que Quaderna diz ter omitido o autor do relatório e que Pereira da Costa, no afã de classificá-lo, aponta como pensamento socialista é a suma da demanda política do narrador e parece estar ligada ao retorno do rapaz do cavalo branco e à Guerra do sertão. Veja que Dinis quer questionar o poder de “oficialidade” do relato do prefeito, pois ao denotar o que não foi escrito, mostra a precariedade do discurso oficial e sua tendência ao esconder uma ideologia de movimento, minimizando assim seu caráter de organização e consciência de mudança da realidade, justificando nas mortes o estado de insanidade de seus adeptos. Dinis talvez queira mostrar aí que a imagem da Pedra Bonita representa mais do que as portas de um Reino encantado. A grande força desse movimento sebastianista da Pedra do Reino está em o povo não se conformar com a realidade, por isso, como ação precipitada, peremptória, mas carregada de esperança, escolhe a morte para que possam antecipar a vinda do Reino. No entanto, um reino de justiça, que represente uma vida melhor para aqueles que nada têm. A partir desse prisma, Dinis transforma o que seria para o discurso oficial uma barbárie de insanos e depravados em uma busca de nova vida, retirando-lhe toda a carga negativa e aproximando Pedra do Reino ao movimento de Canudos e também da Canaã judaica.

---

301 SUASSUNA, 2005b, p. 75.

Outro discurso do qual Quaderna também vai se apropriar é o discurso bíblico, já que ao ouvir a prédica de Padre Daniel, ele descobre em sua homilia, que se verifica pelo modo indutivo, a verdade teológica de que não só os judeus, mas todos os homens são assassinos de Cristo. Baseado nesse argumento, e fazendo um paralelo em que iguala o martírio de Cristo com o sacrifício dos sertanejos messiânicos da Pedra, reflete: “Se isso é verdade, então todas as outras pessoas, e não somente os Quadernas, são responsáveis por aquelas mortes da Pedra do Reino!”<sup>302</sup> Como consequência desse raciocínio, começou a se libertar “do peso exclusivo de toda aquela carga de sangue.”<sup>303</sup>

Em todas as apropriações dos textos “oficiais”, quaisquer que sejam suas origens, o narrador busca uma reinterpretação, quer seja pela paródia, pela colagem ou inversão, carnalizando o discurso para adaptá-lo ao seu mundo, utilizando-o como argamassa para a construção de seu Castelo que, no limite, é a construção de sua redenção:

Depois daí, mesmo quando minha imaginação pegava fogo e eu evocava, sem querer, a degola de todas aquelas crianças, minha razão vinha em socorro da consciência, e eu opunha, ao que via, aquela outra degola dos inocentes, acontecida no Sertão da Judéia, no tempo em que Cristo era menino. Dizia-me que, apesar de ter sido o mandante daquela matança, Herodes passara à História com o nome glorioso de E1-Rei Herodes I, o Grande. E então já não me sentia mais desonrado, e sim orgulhoso, por ser bisneto de EI-Rei Dom João II, o Execrável.<sup>304</sup>

Assim, redimindo seus antepassados das acusações que lhe imputaram as memórias dos discursos historiográficos e oficiais, Quaderna relativiza os chamados índices de barbárie, estabelece um novo olhar para a identidade do povo sofrido do sertão e sua própria identidade, “transformando uma visão trágica do mundo” em uma visão mítica do mundo, abrindo uma cancela para que entrem o sonho, o mito e a alegria, uma vez que seu reinado esteja apenas no campo do imaginário.

### 5.3 A DEMANDA RELIGIOSA E O SEBASTIANISMO

Como centro da temática de *Romance da pedra do reino* temos o acontecimento histórico, como vimos, dos anos de 1836 a 38, em especial o trágico

<sup>302</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 64.

<sup>303</sup> *Id.*, *loc. cit.*

<sup>304</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 65.

final desse movimento social popular, precipitado pelo sacrifício humano, ordenado pelo autoproclamado rei João Ferreira. A reinterpretação desse fato histórico, por via da representação messiânica do mito sebastianista, é a base para a narrativa de Quaderna. A presença de D. Sebastião não é apenas referencial. Essa presença é apontada por Sônia de Farias como a via pela qual o narrador Quaderna reorganiza as quadras temporais que interagem no processo de produção da obra, “amalgamando mito e história, ficção e realidade.”<sup>305</sup> Essa presença do mito sebastianista é reforçada na narrativa sob a capa da influência dos romances de cavalaria, já assimilada pelo sertanejo por via de romances como do Rei Carlos Magno e seus doze pares de França, ou mesmo pelo ciclo do rei Artur e sua Távola Redonda, já que são motivações para o romanceiro popular ou mesmo o tema para a apresentação das **cavalhadas**, revivendo as lutas entre cristãos e mouros, aproximando em sua reatualização o sertão nordestino da aura de um período medieval europeu, a imagética do período das Cruzadas. Os elementos desse imaginário se misturam à figura do rei português que jogou o destino de seu império nas areias marroquinas, de tal sorte que Dom Sebastião é aproximado aos heróis citados.<sup>306</sup> A associação entre as novelas de cavalaria e a história da Pedra do Reino se dá pela própria justificação de Quaderna, que acha a monarquia bonita, “com aquelas Coroas, tronos, cetros, Brasões, desfiles a cavalo, bandeiras, punhais, Cavaleiros e princesas, como no folheto de *Carlos Magno e Os Doze Pares de França*.”<sup>307</sup> Farias aponta que essa identificação medievalizante expande-se também às duas linhagens de Quaderna, que atualizam o mito sebastianista. Tanto ao Ferreira-Quaderna, por parte de pai, quanto os Garcia-Barreto, pelo lado da mãe, são linhagens “reais e cavaleirescas” e a união das duas vão criar o sebastianismo “castanho” do narrador. A “dupla vertente” sebastianista vai ser representada pelo veio que marca os acontecimentos messiânicos da Pedra do Reino e pelo que conta a história da família Garcia-Barreto. “É através do desdobramento da temática do sebastianismo nessas duas vertentes distintas e complementares que se dá a incorporação do mito sebastianista no Nordeste brasileiro.”<sup>308</sup>

---

305 FARIAS, 2006, p. 350.

306 *ibid.*, *ibid.*, p. 352.

307 SUASSUNA, 2005b, p. 462.

308 FARIAS, *loc. cit.*

Com filiação direta do mito português, o mito do rei que retorna para elevar o reino, instaurando o Quinto Império predito por Antônio Vieira, o sebastianismo no Brasil aparece na voz de Samuel como uma herança portuguesa, que vai colaborar para a formação do caráter brasileiro e que tem no Nordeste o seu ponto de partida para a realização do sonho do padre jesuíta. Samuel, em sua narrativa, sela os destinos de Portugal e Brasil quando Jorge de Albuquerque Coelho cede seu cavalo branco para o rei, pouco antes de ele desaparecer. O sebastianismo de Samuel tem, portanto, base no seu aspecto “lusófilo”, que realiza sua concepção de cultura e arte brasileiras, mas pela via do “elitista e do aristocrático”, por isso seu exacerbado fidalguismo, colocando de lado ou não reconhecendo os movimentos messiânicos sebásticos de origem popular.<sup>309</sup> Como o personagem afirma,

(...) o núcleo, o fundamento do Brasil é ibérico! De modo que o único Sebastianismo autêntico, aqui, é o Sebastianismo ibérico que nós herdamos dos Portugueses, que se abasileirou aqui e que é o grande assunto nacional que pode servir de base à Obra da Raça!<sup>310</sup>

Buscando na origem dos dois troncos familiares a presença da mítica sebastianista, Quaderna procura conciliar a ascendência “aristocrática” dos Garcia-Barreto, que segundo Samuel, descendiam do próprio rei D. Sebastião<sup>311</sup>, com a raiz popular messiânica e nordestina dos Ferreira-Quaderna, de forma a amalgamar os dois projetos de sebastianismo, integrados nele próprio não por capricho do destino, mas pela consciência de ser o assinalado. Por herdar essa torrente subterrânea messiânica e mítica, o narrador vai conviver em seu sangue com duas realidades representativas – o veneno e o remédio<sup>312</sup>: “Era assim que, aos poucos, o Trono da minha família ia empeçonhando e glorificando meu sangue, até que eu chegasse a ser o ‘prodígio e encantamento’ que sou hoje (...).”<sup>313</sup> Quaderna transubstancia o veneno representado pela peçonha produzida pela imagem das mortes do movimento da Pedra do Reino em remédio, fabricado pela glória de ser o

309 *ibid.*, *ibid.*, p. 354.

310 SUASSUNA, 2005b, p.214, *apud* FARIAS, 2006, p. 354.

311 Há na narrativa duas versões para a origem dos Garcia-Barreto e sua relação com o nome Sebastião. Em sua versão, Samuel cita o nome de Sebastião Barreto, fidalgo lusitano que teria aportado no Recife no ano da batalha de Alcácer-Quibir. Segundo Samuel, Sebastião Barreto seria o próprio rei D. Sebastião, que teria vindo incógnito ao Brasil para purgar suas culpas, logo após a derrota sofrida no Marrocos. Isso explicaria o nome Sebastião ser recorrente na família da mãe de Quaderna.

312 FARIAS, 2006, p. 388.

313 SUASSUNA, 2005b, p. 69.

assinalado, o “Rei do Quinto Império do Sertão”; mas tem consciência, talvez gerada pelo seu catolicismo sertanejo, de que seu Império se realiza no sonho:

Todo este meu Castelo e os acontecimentos que nele sucedem para sempre, me aparecem com o elemento festivo e sangrento dos sonhos, como a encenação de um espetáculo dos que dávamos em nosso Circo, com a dança do chão, a do sol e a do subterrâneo, ao som dos cantos dementes e obscenos entoados por minha Musa macha-e-fêmea, a Gaviã do Carcará que invoquei e invoco a cada instante, (...) Por outro lado, eu sabia que tudo aquilo sucede é dentro do meu sangue e da minha cabeça, da minha “memória”, onde havia um estrado e uma cortina que, no momento em que se fechasse definitivamente, acabaria o espetáculo, aquele sonho glorioso e grotesco, cheio de rosnados e clarins, de farrapos e mantos de ouro, sujo e embandeirado. Ou, como dizia um Cantador, num “folheto”: “Sabe o Rei que vive um Sonho pois, aqui, de nada é Dono, que nós surgimos do Nada e a Vida acaba num Sono, pois a Morte é nosso Emblema e a Sepultura é seu Trono!”<sup>314</sup>

A religião fundada por Quaderna, o **catolicismo sertanejo**, parte das bases do catolicismo romano para fundir algumas práticas do messianismo da Pedra do Reino, sintetizados nos rituais “mouro-cruzados e negro-vermelhos”, já que une “as coisas boas do maometismo e do cristianismo.”

Vi que meu bisavô fora Rei, mas fora, também, Profeta de um Catolicismo que Pereira da Costa chamava de “particular”, sertanejo. Vi também que aquele era o Catolicismo que me convinha, uma religião que, a um só tempo, me permitia ser Rei e Santo Profeta, permitindo-me ter tantas mulheres quantas eu pudesse, comer as carnes que quisesse em qualquer dia da semana e beber tanto vinho quanto me desse na veneta, incluindo-se entre estes o Vinho sagrado da Pedra do Reino, que nos mostrava o Tesouro antes mesmo que ele fosse desencantado e descoberto.<sup>315</sup>

Como profeta desse catolicismo “particular”, Quaderna, além de “fundir num fogo só” todos os elementos dispersos da astrologia, do tarô e da cabala, funde também e, novamente, **os contrários**, lembrando a teoria de Gilberto Freyre quando atenua as divergências ao adaptar para a versão religiosa as idéias de seus dois professores. Descobre que seu catolicismo sertanejo era uma religião “bastante monárquica, cruzada e ibérica” para satisfazer Samuel; por outro lado, como sertanejo, era “suficientemente popular e negro-tapuia” para ser considerado aceitável por Clemente.

314 *Id.*, *ibid.*, p. 241-242.

315 *Id.*, *ibid.*, p. 543.

Quaderna anuncia que sua Igreja possui como elementos de santidade, a Trindade Católica, ou seja, O Pai, O filho e o Espírito Santo, mas adiciona mais dois representantes: Nossa Senhora e o diabo. Como que a dizer que não existe o bem sem o mal e nem o masculino sem o feminino também no sentido do religioso, o narrador quer estabelecer esse equilíbrio forjando uma espécie de “boa convivência” entre representações simbólico-teológicas irreconciliáveis. Todavia, é ao Espírito Santo, ou à essência de seu significado bíblico que Quaderna dedica importância, já que a chegada do Donzel do cavalo branco acontece na véspera em que é comemorada a descida do Espírito Santo aos apóstolos, chamada de Pentecostes. Nas palavras do Doutor Pedro Gouveia (que acompanha o Donzel), com a chegada de Sinésio, o Alumioso, deve começar uma guerra grande e dolorosa, mas que será uma guerra de libertação. A subida de Dinis ao lajedo, orientada pelo seu sonho, se dá nesse momento da chegada de Sinésio, coincidência que é para Quaderna uma revelação, assim como o aparecimento da onça no lajedo. Quaderna profetiza a chegada de Sinésio no momento em que este adentra Taperoá, e logo depois é cegado... por gaviões, o símbolo do Espírito Santo para seu catolicismo sertanejo. Também entre os animais que eram trazidos pelos ciganos que acompanhavam a comitiva de Sinésio encontramos exemplares de gaviões. Farias aponta que a presença do Espírito Santo, através de sua representação (o gavião), aparece em vários momentos no romance. Ele surge no “reaproveitamento literário” da Festa do Divino (Pentecostes), momento em que se realizam as cavalhadas, em que o padrinho de Dinis aparece figurativamente como o imperador. Surge também em um dos símbolos da cavalcada de Sinésio – a bandeira carregada pelo frade da comitiva.<sup>316</sup>

A chegada de Sinésio, a soltura dos animais e o anúncio de Frei Simão sobre a vinda do terceiro Reino são elementos importantes para a narrativa e estabelecem uma forte ligação com a visão messiânica do fim dos tempos. Em seu discurso, frei Simão prega os três tempos sagrados do mundo, lembrando as prédicas de Joaquim de Fiore, que dizia que no Antigo Testamento testemunhou-se o Tempo do Pai, que veio “para criar, para castigar e para expulsar.”<sup>317</sup> Esse foi o **primeiro tempo**. O **segundo tempo**, o Tempo do Filho, o do Novo Testamento, era

---

316 FARIAS, *ibid.*, p. 398.

317 SUASSUNA, 2005b, 725.

o momento de “remir e perdoar.” O segundo tempo, conforme Fiore, estava acabando, dando lugar ao terceiro, que seria o do Espírito Santo, o do Reino que viria para incendiar, segundo Frei Simão.<sup>318</sup> Por fim o frei convida todos a se alistarem “debaixo da bandeira do Espírito Santo.” O que aconteceu depois, Quaderna deixa em suspense, mas é importante observar que ele não terminou seu relato, como Ariano Suassuna faz questão de lembrar. Suassuna prometeu, há algum tempo, a publicação do terceiro livro, em que esclarece os mistérios e os fatos a partir da noite de véspera de Pentecostes. Porém, não deixa de ser significativo que Sinésio reapareça justamente nesta data, ele que é considerado pelo povo como o “Prinspo da Bandeira do Divino do Sertão,” cabendo a Dinis anunciar, como antes era feito pelos beatos da Pedra do Reino, a “Ressurreição” do messias representado por Sinésio “em quem são depositadas as esperanças de restauração do reino encantado da Pedra Bonita”<sup>319</sup>

Os valores mouros e cristãos aos quais Quaderna ajunta o judaísmo em seu catolicismo sertanejo passam a ser transformados, pela dissolução de seu discurso, em uma visão conciliadora de religião que é influenciada pelo universo ficcional das novelas de cavalaria, refigurando tanto o específico do sertão, sua geografia, economia e sociedade, como suas manifestações culturais. A matéria cavaleiresca ligada à base bíblica e aos movimentos messiânicos, associados ao mundo rural do Nordeste, formando uma **massa** heterogênea na forma – já que se apropria de protocolos diferentes – mas homogênea em sentido, contribui para o imbricamento das histórias<sup>320</sup>, relativizando as diferenças ideológicas, filosóficas e religiosas. Pela “mediação” da narrativa das novelas de cavalaria, tanto as histórias bíblicas, quanto as crônicas históricas, as quais são utilizadas pelo narrador para recriar o messianismo, acabam recebendo o mesmo equivalente épico.<sup>321</sup> Sônia Farias chega mesmo a notar que tanto na história do movimento messiânico da Pedra, quanto na Bíblia, o autor vê os mesmos elementos “épico-cavaleirescos” dos textos do período medieval: “monarquias, quedas de trono, coroas, degolações, combates sangrentos, cavaleiros, cavalhadas, etc.”<sup>322</sup> Não à toa Quaderna afirma ao juiz corregedor que “o

---

318 *Id.*, *loc cit.*

319 FARIAS, 2006, p. 400.

320 *Id.*, *ibid.*, p. 407.

321 *Id.*, *loc. cit.*

322 *Id.*, *loc. cit.*

que eu queria mesmo, confesso, era ser Imperador do Sertão e do Brasil, para me tornar Gênio da Raça Brasileira. Agora, que para isso eu queria unir o movimento da Pedra do Reino com a Revolução de Princesa e a Demanda Novelosa que empreendemos com Sinésio, isso eu queria!”<sup>323</sup>

Através de seu discurso Quaderna busca a legitimação do sagrado nas seitas messiânicas como corolário do texto bíblico (a mítica dos profetas e da figura do Salvador) e usa como “suporte” a narrativa da novela de cavalaria para, “nobilitar romanticamente a história do dominado no sertão.”<sup>324</sup> Sônia de Farias denota que ao fazê-lo, deixa de lado uma discussão direta com relação às questões sociais e econômicas que informam os movimentos messiânicos, processo que, segundo a pesquisadora se dissolve ao longo do texto, pois para legitimar os valores culturais populares desses movimentos, desconstruindo o discurso dos intelectuais eruditos, que viam nesses movimentos aspectos negativos e anômicos, Quaderna tem necessariamente que idealizá-los, minimizando os aspectos contraditórios da realidade cultural do povo e contribuindo para a manutenção do *status quo* do meio rural sertanejo.<sup>325</sup> Há, no entanto, que se levar em consideração que o narrador possui uma visão literária e mística do sertão<sup>326</sup>, sendo que essa visão prevalece *ad valorem* e, em certa medida representa seu propósito quando o discurso sócio-político abeira-se do panfletário.<sup>327</sup> Quaderna tem consciência de que seu argumento subverte os valores que estão sendo defendidos pelo discurso oficial, no entanto é preciso lembrar que, como já foi apontado, ele procura por meio da busca de uma nova identidade inverter a carga semântica de um fato histórico negativo para sua família, para si, e num sentido lato, para o sertão, transformando toda alusão ao sofrimento em uma leitura positiva e própria do acontecimento da Pedra

323 SUASSUNA, 2005b, p. 465.

324 FARIAS, 2006, p. 407.

325 *Id.*, *ibid.*, p. 421-422.

326 SANTOS, 1989, p. 93.

327 Observar a distinção que faz Suassuna sobre o Realismo dos romances regionalistas e os do Movimento Armorial no ensaio *Um novo romance sertanejo* quando discorre sobre a preocupação dos integrantes da Escola do Recife quanto à valorização do romanceiro popular: “Era, portanto, nesse sentido de destacar o que o Regionalismo representava, em continuação e dívida, ante a escola do Recife, e não para diminuir a importância do Regionalismo ou da figura ilustre de Gilberto Freyre, que Alceu Amoroso Lima falava daquele modo. O que ele disse é verdade, tanto dos Regionalistas – isto é, daqueles que continuaram a tradição da Literatura nordestina procurando uma visão ‘sociológica’ da realidade do Nordeste – como dos outros que, como nós, preferimos antes uma ligação maior com o Romanceiro, buscando uma visão mais ‘poética’ dessa realidade.” SUASSUNA, Ariano. Um novo romance sertanejo. *In*: NEWTON JÚNIOR, Carlos (org.) **Almanaque armorial**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008b. p. 75-91. p. 89.

do Reino. Guaraciaba Micheletti afirma que o caminho dessa leitura se dá pela busca de um reino de paz e felicidade que apenas pode ser atingido com a vinda do “Messias” ou com a constituição do seu “castelo literário”: “Por um lado sua posição ancora-se num plano elevado, o do mito, contrastando com a de outras personagens, cujos destinos fundamentam-se no social; e, por outro, num plano baixo, degradado, o riso (...).”<sup>328</sup> É Arésio, quando em conversa com Adalberto Coura a cerca de suas concepções ideológico-políticas, quem define o caráter de Quaderna:

Dinis Quaderna não é alegre, Adalberto. Quem passou o que ele passou e viu o que ele viu, não pode ser alegre. Os subterrâneos do sangue dele são como os meus, povoados de mortos sangrentos que flutuam no rio da desordem. Apenas, enquanto eu resolvo meu conflito pelo choro e pelo suor do sangue e da violência, ele resolve o seu pelo riso; mas eu não sei qual o mais despedaçado, se o meu sangue ou se o riso dele!<sup>329</sup>

O riso é mais que uma solução estética para Quaderna, é a solução para o seu destino. No entanto, é bom não esquecer o pensamento de Horácio que diz: *est modus in rebus*, ou seja, há uma medida nas coisas, e é Pedro Beato quem observa a Dinis o quão perigoso pode se tornar esse caminho:

Me diga uma coisa, por exemplo: por que é que você vive inventando essas histórias de Imperador do Divino, de Bumba-Meu-Boi, de Auto dos Guerreiros, vestindo-se de Rei e andando a cavalo pelo meio da rua, na frente de seus companheiros, de manto nas costas e coroa na cabeça? Fiquei novamente boquiaberto, porque (...) aquele fora o ponto de ataque sobre o qual mais tinha se encarniçado o meu rival e opositor, que, pelo jornal de Campina, falara nas minhas “afetações de Rei apalhaçado de Bumba-Meu-Boi” e nas minhas “fanfarrônicas de Cangaceiro e valentão de arraial das festas de Reis”. Tentei, então, me justificar perante Pedro Beato:  
– Mas Pedro, que mal faz, aos outros, que eu me vista de Rei, se isso não toma o lugar de ninguém e todo mundo sabe que eu não tenho onde cair morto? Essas coisas que eu faço são tão inocentes!  
– Dinis, meu filho, me perdoe, mas não existe nada inocente, no mundo! Na sua vida, você tem um pensamento escondido, que é a causa da maior parte dos seus sofrimentos! É também esse pensamento escondido que faz com que os outros sintam em você um homem perigoso, um homem cuja presença prejudica, insulta e humilha os outros!<sup>330</sup>

Não sendo inocente, tudo o que ouvimos da narrativa de Quaderna passa a ter valor dúbio, portanto é necessário observarmos com mais cuidado seu relato, principalmente quando Dinis se aproxima de um discurso em defesa de um

<sup>328</sup> MICHELETTI, *op. cit.*, p. 101.

<sup>329</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 638.

<sup>330</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 309.

conservadorismo no sentido da manutenção de uma estrutura social e política conservadora.

Assim, ambigualmente apresenta um sebastianismo que opera pelo lado progressista quando justaposto ao revolucionário, na representação da chegada do Donzel do cavalo branco, figura ligada analogicamente, no plano mítico, a Dom Sebastião, mas também no plano político a Luis Carlos Prestes e à Revolução Comunista de 1935; no entanto quando identificado com uma representação de um discurso épico-nobiliárquico parece esvaziar as possibilidades de mudança histórica, já que coloca num mesmo patamar forças sociais completamente diversas.

Quanto aos Cangaceiros, o que eu sei é que eles lutavam muitas vezes, montados a cavalo, como no dia em que atacaram Mossoró: portanto, são Cavaleiros e Fidalgos do Sertão! Aliás, Samuel, você não pode contestar isso não, porque Gustavo Barroso é Fidalgo e pertence à Direita, e foi no livro dele, emprestado a mim por você, que eu li isso! Quanto a você, Clemente, também não pode reclamar: nos manifestos de Dom Luís Carlos Prestes, Chefe dos comunistas brasileiros, fala-se dos Fazendeiros sertanejos como de “senhores feudais”. Isso quer dizer que o chefe da Esquerda brasileira reconhece que o Pajeú, o Seridó e o Cariri são Reinos e reconhece a existência da Fidalguia sertaneja: é contra, mas reconhece! Ora, você sabe que, apesar de ser contrário às idéias dele, tenho grande admiração por Dom Luís Carlos Prestes (...)<sup>331</sup>

Esse tipo de operação, que parece a princípio ir de encontro a sua argumentação a qual visa associar o movimento da Pedra Bonita a uma série de ações revolucionárias é mais uma **estratégia** para relativizar a hierarquização de uma estrutura contra a qual os movimentos revolucionários se colocam. Um dos índices de relativização é representado pelo título de “Dom”, código de nobilitação dado por Quaderna tanto a fazendeiros capitalistas como Antônio Morais, quanto para o líder comunista Luís Carlos Prestes, como vimos acima, mas também para cangaceiros como Jesuíno Brilhante, sendo inclusive, o título acompanhado da alcunha, cujo exemplo é o de Prestes – O Retirante. Farias observa ainda que esse tipo de ação do narrador descontextualiza o processo de mudança que vinha atravessando o país na década de 30, com as forças da burguesia urbana em duro embate com os resquícios de hegemonia da oligarquia rural. Essa afirmação toma certa importância quando a crítica paraibana diz que, ao mitificar e descontextualizar a história do Brasil, o narrador junta ao que chama de “Guerra do Reino” os movimentos messiânicos, a Coluna Prestes, a Intentona Comunista, todos de

<sup>331</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 278.

caráter progressista ou renovador, com a sublevação de Juazeiro (1913-1914), da classe senhorial rural cearense contra o governo do estado do Ceará e a insurreição do município de Princesa Isabel (1930), da mesma classe, porém paraibana, contra o governo do estado da Paraíba, tudo isso associado à comitiva de Sinésio e a vinda do Século do Reino.<sup>332</sup> Embora em uma primeira leitura isso possa transparecer a intenção de um esvaziamento ideológico temos de atentar que esses movimentos acontecem no sertão e pelo poder de harmonização de contrários do narrador, todos empreendem uma transformação do espaço e do tempo, que se realiza na sua concepção de um império constituído por sete reinos bem definidos:

Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império. Este, espinhoso e meio adesertado, era integrado astrológicamente por sete Reinos: o dos Cariris Velhos, o da Espinhara, o do Seridó, o do Pajeú, o de Canudos, o dos Cariris Novos e o do Sertão do Ipanema. Era o Quinto Império, profetizado por tantos Profetas brasileiros e sertanejos e cortado por sete Rios sagrados: o São Francisco-Moxotó, o Vaza-Barris, o Ipanema, o Pajeú, o Taperoá-Paraíba, o Piancó-Piranhas e o Jaguaribe.<sup>333</sup>

Representado pelos aspectos que partem do histórico para o mítico (e até, em certo sentido, transformam o histórico em mítico) o império de Quaderna não observa uma orientação territorial contínua, mas uma ligação dos reinos através dos episódios que participam da história e da identidade cultural sertaneja. Assim Princesa Isabel é a capital do **território livre** de 1930, o Pajeú é a terra do acontecimento da Pedra Bonita; no Sertão do Cariri, a cidade de Juazeiro do Norte representaria os movimentos ao redor do padre Cícero,<sup>334</sup> e Canudos traduziria a mística do líder Antônio Conselheiro, conjugado ao Sebastianismo latente e a sua promessa de reordenação social.

*Ipsa facto*, a alteração do nome histórico do acontecimento da Pedra Bonita (que Suassuna observa ser o nome utilizado pelos historiógrafos, sociólogos e literatos), para Pedra do Reino reforçaria a argumentação de Quaderna no sentido de deslocar o eixo do campo histórico para o campo mítico, imaginário e ficcional. Soma-se a isso a própria importância dada no romance à figura de D. Sebastião, que ali não aparece representado como o rei histórico, mas sim como a figura mítica

<sup>332</sup> FARIAS, 2006, p. 434.

<sup>333</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 115.

<sup>334</sup> SANTOS, 1989, p. 94.

que ajuda a alterar e a transfigurar os sentidos possíveis do sangrento episódio da Pedra Bonita.

Quaderna transparece, ou deixa escapar, em alguns momentos, sua oposição ao que representa a mudança implantada pela Revolução de 30. Nesse sentido, observemos o que ele diz com relação a Antônio Moraes, o usineiro e representante do capitalismo urbano no sertão paraibano:

Antonio Moraes, rico usineiro pernambucano que, tendo resolvido botar uma indústria na Paraíba, precisara dos minérios do Cariri e começara, lá um dia, a comprar terras aqui. Depois, fora tomando gosto pelo lugar, “onde ainda se mantinham o estilo de vida e os modos da sociedade patriarcal”. E fora, aos poucos, estendendo suas garras de gavião sobre tudo, entre nós; de modo tal que, ao açambarcar o algodão, o gado e os minérios de toda a nossa zona, espalhara entre nós um terror quase supersticioso, diante de seu poder, da sua fortuna, de sua capacidade de aniquilar os rivais, de espalhar o infortúnio, de esmagar os que se interpunham entre ele e o domínio total do Cariri – este Sertão onde, até 1930, se exercera o poder, também muito grande mas muito diferente, do nosso velho Rei, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto!<sup>335</sup>

Essa intenção, que se revela sub-repticiamente, de combater o que representaria a chegada do capitalismo moderno no sertão, que viria modificar um *lócus* “onde ainda se mantinham o estilo de vida e os modos da sociedade patriarcal”, concorrendo com um poder “também muito grande”, embora, segundo o narrador, “muito diferente” do que estava chegando, estaria, segundo a visão de Farias, subjacente ao projeto de Quaderna, cujas “demandas místicas e políticas” se entrelaçam para formar o grande mosaico em defesa da oligarquia sertaneja. No entanto, essa argumentação perde sua força, não pelo fato de Quaderna ser contrário ao capitalismo urbano, já que ele coloca sua posição de forma clara, embora sempre conforme sua visão de mundo, mas exatamente pela aproximação do messianismo com os movimentos político-sediciosos que instruem a chamada “demanda novelosa” de Sinésio, o Alumioso, o rapaz do cavalo branco. Ao associar o movimento da Pedra Bonita a uma série de ações revolucionárias, Quaderna não poderia, em tese, estar defendendo uma ideologia contra a qual esses movimentos revolucionários se colocam. De fato, ao fazê-lo, o narrador estaria entrando em contradição com seu discurso, com o qual quer convencer seus leitores e o juiz corregedor.

---

335 SUASSUNA, 2005b, p. 374-375.

Tentando conciliar as expressões populares sertanejas com as reproduções ideológicas da aristocracia rural, valores opostos, como opostas são as visões de mundo de seus dois mestres que, segundo Antonio Candido, acabam se completando, Quaderna pretende, através do “processo de feudalização”<sup>336</sup> do sertão, nivelando todos os segmentos sociais à categoria de fidalgos e cavaleiros, promover, no seu argumento, uma reorganização do espaço, do mito e do histórico, reduzindo índices de realidade social a um discurso, que, no limite, se quer literário e idealizador.<sup>337</sup> Dentro desse contexto, o sebastianismo apresenta-se não como uma “contra-ideologia”, mas como uma contraproposta ideológica<sup>338</sup> ao discurso autoritário e monológico<sup>339</sup> da historiografia, centrado em si mesmo e considerado, por seu grau de legitimidade, “oficial.” Para quebrar esse paradigma, já que Quaderna objetiva mostrar um novo viés místico-popular, ele vai, parodicamente, como já apontamos, utilizando-se das ferramentas da intertextualidade, incorporando o texto de Ático, principalmente, mas também os de outros estudiosos, reproduzindo os discursos para depois dar-lhes um novo sentido; e da interdiscursividade, em que vai incorporar o tema do sebastianismo pela via do discurso oficial e transformá-lo dialogicamente, definindo outra identidade, agora oficiosa. Negando a maneira como o messianismo sertanejo é figurado por Ático, Quaderna apresenta sua antítese, buscando mostrar por via desse processo, o quanto pode se tornar instável um discurso quando perpassado pelo campo de uma contra-argumentação percuciente, embora aí marcada pelo onírico, o fantástico e o maravilhoso, muito próximo das credices populares e das lendas de origem européia. Dinis usa o discurso oficial para dialogicamente, negá-lo ou recriá-lo, conforme sua necessidade:

(...) Teodoro Barba-de-Bode, que era meu discípulo e membro mais ou menos influente da “Ordem dos Cavaleiros da Pedra do Reino”.  
– Ah, quer dizer que o senhor confessa que fundou essa Ordem?

336 FARIAS, 2006, p. 442.

337 Em *Marxismo e a filosofia da linguagem*, Valentin Volóchinov parte do pressuposto de que não se deve separar ideologia e discurso, já que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial”. Ver VOLÓCHINOV, 2004, p. 95-96.

338 FARIAS, 2006, p. 442.

339 Bakhtin distingue dois tipos de discurso: os monológicos e os polifônicos. Quando o discurso é monológico, há uma tendência a se exprimir uma única visão de mundo, uma ideologia dominante, ou seja, a do próprio autor do discurso. Em contrapartida, o discurso polifônico é estruturado a partir de idéias, pensamentos e palavras que são representadas por várias “vozes” influenciando as posições do enunciatador, num processo que o crítico russo chama de dialogismo.

– Confesso, sim senhor! Como Vossa Excelência deve se lembrar pela narração de Antônio Ático de Souza Leite, isso de fundar uma seita para cobrar jóias em dinheiro é uma tradição da minha família – e também, aliás, de toda Monarquia que se preza.<sup>340</sup>

(...)

Tenho perfeita consciência da má vontade de Souza Leite para com minha família. Mas isso é até bom, porque, assim, tudo o que ele diz a nosso favor é absolutamente insuspeito. Ora, o ilustre Acadêmico, com toda a sua aversão, não ocultou um fato fundamental para as monarquias e outras glórias quademescas: meu bisavô foi visto, mesmo, na Pedra do Reino, trazendo à cabeça a sagrada Coroa de couro e prata que é a verdadeira Coroa do Brasil e que é a mesma que ainda hoje eu possuo!<sup>341</sup>

(...)

E, apesar de sua hostilidade, o genial Souza Leite reconhece que a queda sangrenta da nossa Coroa foi “uma catástrofe, uma horripilante Tragédia que a História registrará”: o que prova que nossa Casa Real não fica devendo nada às outras, em questões de prosápia e importância epopéica. Nossa Monarquia acaba, como todo Trono digno desse nome, com os campos e a Coroa banhados pelo sangue dos Reis.<sup>342</sup>

Usando as mesmas palavras de Ático, e, muitas vezes, *com as mesmas palavras*, dá significado diferente. Como nos diz Maingueneau:

Atrás da aparente estabilidade dos signos, há uma incompatibilidade dos sistemas aos quais é preciso fazer referências para interpretar cada signo. Se cada um dos dois pólos da troca polêmica ‘compreende’ os enunciados do outro, ele não o faz senão traduzindo-os em sua própria grelha semântica.<sup>343</sup>

Farias defende que, como descendente de duas linhagens opostas, uma de origem popular e outra “erudita”, a dos “sebastianistas da Pedra e a dos nobres fidalgos portugueses” que possuem uma associação mítica na figura de Dom Sebastião, Quaderna avoca os valores da primeira linhagem para afiançar os valores da segunda. Mas o que em sua análise crítica aparece como a tática do narrador de passar-se por dominado para no fundo mostrar uma visão de mundo pautada “pelos princípios hierárquicos da classe dominante,”<sup>344</sup> é mais uma estratégia do palhaço que dá uma cambalhota e modifica seu discurso para não ser enredado pelas malhas da realidade. Ou melhor, mais do que uma fuga da realidade ela serve para problematizar a realidade que tende a impor-se sempre em termos excludentes – certo e errado, direita e esquerda, etc., – como perfeitamente exemplifica o comportamento dos dois mestres de Dinis.

340 SUASSUNA, 2005b, p. 469.

341 *Id.*, *ibid.*, p. 80.

342 *Id.*, *ibid.*, p. 82.

343 MAINGUENEAU, 1987, p. 88, *apud* FIORIN, 1999, p. 33.

344 FARIAS, 2006, p. 444.

Quaderna estaria assim, legitimando os movimentos messiânicos cobrindo-os de características que não são próprias, para, através de seu discurso, neutralizar as diferenças entre o popular e o erudito, conciliando “harmonicamente” os contrários. Como vimos apontando, também nesse campo de representação, estabelece-se a reafirmação da unidade nacional, constituindo, do regional para o nacional, o sentido da identidade brasileira.

#### 5.4 DO REGIONAL PARA O NACIONAL

Acompanhando todo o debate estético-filosófico entre Samuel e Clemente, cujas concepções sobre a questão da nacionalidade são diferenciadas, e que encontram em Quaderna uma contemporização, há uma fio de “identificação” entre os três personagens, qual seja o da região nordestina como o ambiente e o espaço de uma tradição que, no limite, teria sido a geradora de um documento o qual havia se expandido para as outras regiões, à medida que o país ia se desenvolvendo e criando os contornos atuais. De fato, para os acadêmicos “emparedados do sertão” o Nordeste reúne em si todos os elementos que caracterizam a essência de nossa nacionalidade. Tanto Samuel, que defende uma visão aristocrática de origem lusitana, que teria marcado a região da cana-de-açúcar com os valores fidalgos da Península Ibérica, como Clemente, cujo ponto de vista passa pelo viés xenófobo e populista, fundando na mitologia negro-tapuia nordestina suas bases, como por fim Quaderna, com o seu **luso-tropicalismo**<sup>345</sup> apoiado na miscigenação étnica e cultural dos valores aristocráticos legados pelos portugueses com a herança da cultura popular do sertão. Segundo Farias essa seria a visão de Brasil e especificamente de Nordeste que informaria a “Obra da Raça Brasileira”, objeto da produção e motivo de disputa entre os três acadêmicos.<sup>346</sup>

Se suas visões divergem quanto a questões de cunho variado, são convergentes quanto à exclusão da burguesia como classe representativa em suas narrativas. Clemente se baseia nos critérios raciais e econômicos, já que os burgueses para ele são todos brancos e ricos. Samuel no critério da nobilitação, já

---

345 Quando falamos em luso-tropicalismo estamos, é claro nos referenciando às propostas de análise cultural e étnica da formação brasileira empreendidas por Gilberto Freyre.

346 FARIAS, 2006, p. 461.

que não são fidalgos, ou seja, não tem relação com a classe dominante dos engenhos da zona da mata pernambucana. Já Quaderna, porque “eles nunca montam a cavalo, não andam com bandeiras, nem se metem em Cavalhadas, vaquejadas e outras cavalarias: por isso são péssimos, como personagens de Epopéia.”<sup>347</sup>

A preocupação do narrador é fazer uma epopéia brasileira (que afinal se constitui à medida que a história de Quaderna é narrada), a partir do sertão, projetando-o como macrorregião (representada pelos “reinos” tributários ao da região da Serra do Espinhara, sertão do Pajeú, local onde se encontram as pedras que são o coração de seu reino imaginário). A refiguração do nacional a partir do regional (note que o Reino de Quaderna não obedece à divisão política dos estados, mas a características sócio-econômico-geográficas), se por um lado sugere um aprofundamento da discussão do manifesto de 26, já que por suas características próprias o sertão conservou as “tradições ilustres” e a “nitidez de caráter”, ou seja, o cerne dos traços originais do Brasil defendidos pelo narrador, por outro pode refutá-lo, pois enfoca um tipo de sociedade que se originou e se caracteriza pela pouca permeabilidade (a sociedade do couro), e deixa em segundo plano sub-regiões como a zona da mata, o agreste e o meio-norte. A preocupação estética do narrador-personagem, já que seu plano é mais literário (a distinção entre seu discurso e de seus mestres é fundamental, pois o narrador insiste na idéia de que é através do literário, do imaginário, justamente, que se constrói o real) pode resolver esse impasse, embora não esconda a conjunção entre as diversas posições, na visão

anticapitalista e anti-industrial, patente na dicotomia com que são concebidos e confrontados os dois pólos da realidade brasileira, o rural e o urbano, tidos respectivamente como depositários dos autênticos e dos deturpados valores nacionais.<sup>348</sup>

Quaderna diz pertencer à esquerda régia, pois seu objetivo é conciliar as posições político-ideológicas de Clemente e Samuel. Por isso defende as representações monárquicas, cujo exemplo vem da tradição ibérica, mas funde a elas as “concepções comunistas” de Clemente, harmonizando os dois segmentos

---

347 SUASSUNA, 2005b, p. 352.

348 FARIAS, 2006, p. 463.

sociais sobre os quais recaem seus argumentos e que são, segundo Quaderna, “dignos” de figurar em sua epopéia: o povo e a aristocracia rural.<sup>349</sup>

Há apenas uma diferenciação, bem apontada por Farias, quanto ao *lôcus* da verdadeira aristocracia. Para Samuel ela é representada pela fidalguia da Zona da Mata nordestina, analogicamente comparada à geografia portuguesa e que tem sua representação maior no mito do cavaleiro-cruzado português, que é D. Sebastião, reproduzindo os valores nobiliárquicos da cavalaria, em contraposição ao caráter despojado espanhol, que tem como exemplo de cavaleiro, em sua literatura, a figura de D. Quixote, considerado por Samuel como um modelo destruidor do mito, pelas suas atitudes “amolecadas, almocreves e vulgares”<sup>350</sup>, objetivo de Cervantes, segundo o intelectual dos engenhos pernambucanos. Para Samuel, a analogia que faz entre Portugal e a região açucareira e entre Espanha e sertão, está vinculado ao critério de nobilitação, sendo que a geografia apenas contribui para a “sobreposição hierárquica” usada para enaltecer os valores lusitanos, ligados à oligarquia dos engenhos, concorrentes com os valores hispânicos da “oligarquia ‘bárbara e bastarda’ da região sertaneja.”<sup>351</sup>

Quaderna se apóia no argumento de uma fidalguia sertaneja, baseada na economia pecuário-algodoeira, comparando-a a dos senhores feudais, já que, como vimos, o sertão do início do século XX lembrava aquela estrutura social e econômica do medievo. Eles seriam os representantes de uma civilização (a do couro) que, ao contrário dos “degradados” senhores de engenho, não foram influenciados, conforme Dinis, pelos valores da burguesia emergente das grandes cidades.

Há uma posição marcadamente a favor de uma sociedade pré-industrial e pré-capitalista, que se afina com o mundo medieval e mítico. “Um universo, portanto, anterior à industrialização e que, por isso mesmo, se oferece como a expressão mais legítima e peculiar do país.”<sup>352</sup> Para os três “emparedados”, especialmente Samuel e Quaderna, a cidade, com seu aspecto burguês e industrial seria o oposto a esse mundo que procuram defender. A representação simbólica e a valorização do *modus vivendi* de uma sociedade arcaica que vive no sertão estão dispersas ao longo de todo o texto, e são encarnadas pelas figuras pitorescas e pelas visões de

---

349 *Id.*, *ibid.*, p. 465.

350 SUASSUNA, 2005b, p. 223.

351 FARIAS, 2006, p. 468.

352 *Id.*, *ibid.*, p. 464.

mundo de alguns personagens, em geral gente do povo. Mas o que poderia representar melhor essa marca medieval é a distinção dada por Dinis à figura do cangaceiro. Esse homem bravo, pintado pelos historiógrafos como um bandoleiro, sem lei nem escrúpulos, a todo momento é “resgatado” pelo narrador, sob a roupagem do cavaleiro medieval.

## 5.5 UM CAVALEIRO MEDIEVAL NO SERTÃO

Georg Lind observa que o autor, recuando a ação para o ano de 1938, aproxima-se de um período histórico em que “sobreviviam os últimos cangaceiros”<sup>353</sup>, reforçada sua presença pela produção dos cantores populares, os quais, por sua itinerância pelo sertão, eternizavam nas histórias de cordel suas maiores façanhas. “Foi a época áurea dos romances de cordel”, afirma o crítico.<sup>354</sup> De fato, a figura dos cangaceiros antigos é, até certo ponto, respeitada pela população sertaneja, que tem no exemplo de tia Filipa e da velha Maria Galdina duas admiradoras de um de seus representantes:

Mas sabiam também romances e cantigas de Cangaceiros, tendo grande estima pelo Abecê de Jesuíno Brilhante. Ambas admiravam muito esse Cangaceiro, a quem consideravam “o mais corajoso e cavaleiro do Sertão, um Cangaceiro muito diferente desses Cangaceiros safados de hoje em dia, que não respeitam mais as famílias”, como dizia a Velha do Badalo, com plena concordância de Tia Filipa.  
Eu, o que mais admirava em Jesuíno Brilhante e nos outros Cangaceiros, era a coragem que todos eles tinham de enfrentar morte cruel e sangrenta.<sup>355</sup>

Veja que as senhoras fazem a comparação de Jesuíno Brilhante com os cangaceiros que ainda estavam em atividade, estabelecendo sua distinção pela atitude do respeito à instituição familiar. Quaderna por seu turno admira sua coragem e disposição para o enfrentamento de situações de risco.

O cangaço projetou diversos líderes, que tomaram para si os encargos de representantes de uma lei maior, pragmática, mas que existia para fazer a justiça em um ambiente em que o Estado era pouco representado. Esse movimento mitificou junto ao imaginário do povo sertanejo um tipo de herói justiceiro:

<sup>353</sup> Um dos mais famosos, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, morre em 28 de julho de 1938.

<sup>354</sup> LIND, *op. cit.*, p. 31.

<sup>355</sup> SUASSUNA, 2005b, p. 90-91.

Sobre o perfil de Jesuíno Brilhante, especialistas lembram que o cangaço em sua época tinha uma conotação diferente e ele chegou a ser muito solidário com os pobres, mais especialmente durante a seca de 1897, quando confiscava alimentos dos coronéis e os distribuía com (*sic*) os carentes. Com relação ao período de dominação de Antônio Silvino no cangaço, historiadores (...) recordam que o cangaceiro tinha fama de ser defensor das honras das famílias pobres e humildes do Nordeste brasileiro, e de forma especial das moças. O período de luta de Antônio Silvino vai de 1886 até 1914. Quanto ao Senhor Pereira, que teve atuação forte nos anos 1916 e 1918, historiadores recordam que ele era um cangaceiro de muitas posses e era originário de uma família nobre de coronéis. O Senhor Pereira era uma exceção dentro do cangaço. Era descendente do Barão do Pajeú. Entrou no cangaço por questões de briga de família. Ele respeitava as famílias e não cometia atrocidades, conforme estudiosos do cangaço.<sup>356</sup>

Há, como vimos, uma correlação entre a visão de Quaderna, simpática à figura do cangaceiro, coincidindo com os estudos historiográficos mais recentes. Vemos a recuperação de imagens, como a abaixo mostrada, em que a presença da mulher, se não muda a opinião histórica sobre os cangaceiros, minimiza a ação do discurso oficial “tradicional” com relação ao aspecto selvagem e truculento desses “bandoleiros”.

FIGURA 8 – MEMBROS DO BANDO DE LAMPIÃO EM FOTOGRAFIA DE 1936 OU 1937. NO CENTRO ESTÃO MARIA BONITA E LAMPIÃO, CONHECIDO COMO O REI DO CANGAÇO.



FONTE: FERREIRA JUNIOR [202-].<sup>357</sup>

356 REVIRANDO o baú do cangaço. Disponível em: [http://www.vitrinedocariri.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=20033&Itemid=51](http://www.vitrinedocariri.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=20033&Itemid=51). Acesso em: 20 fev. 2009.

357 “Membros do bando de Lampião em fotografia de 1936 ou 1937. No centro estão Maria Bonita e Lampião, conhecido como o Rei do Cangaço.” FERREIRA JUNIOR, Jair Messias. **Mundo Educação**, [202-]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/cangaco.htm>. Acesso em: 18 mai. 2025.

Caso emblemático de transfiguração da imagem do cangaceiro é a passagem em que Quaderna argumenta ao corregedor a existência de cangaceiros na Idade Média francesa:

Os Cangaceiros sertanejos são Cavaleiros medievais, como os Doze Pares de França! E tanto isso é verdade que, na França, na Idade Média, havia Cangaceiros!

– Oxente! Cangaceiros na França? Que conversa é essa, Seu Pedro Dinis Quaderna? (...)

– Eu lhe provo isso já, Seu Corregedor! O senhor conhece o “romance” chamado História de Roberto do Diabo?

– Romance?

– Sim, o “folheto” do genial poeta e Cantador paraibano João Martins de Athayde? (...)

– O romance de Roberto do Diabo começa assim:

“Na terra da Normandia,  
na remota Antiguidade,  
vivia um tal Duque Auberto,  
cheio de fraternidade:  
era ele o Soberano  
de toda aquela Cidade”.

Parei, olhando o Corregedor com ar vitorioso, mas ele indagou, impassível:

– E daí?

– E daí? O senhor ainda pergunta? Me diga uma coisa: a Normandia não é na França?

– É!

– Pois bem! O Duque Auberto, pai de Roberto do Diabo, tentando distrair o filho da vida de maldades em que ele se mete, resolve organizar umas Cavalhadas – ou justas, como dizem o

Doutor Samuel e João Martins de Athayde, ambos entendidos em fidalguias. E lá diz o romance:

“Juntaram-se os Príncipes todos,  
nacionais e estrangeiros.

Mandaram chamar Roberto,  
o bandido cangaceiro:

deram a ele um Cavalo,  
gordo, possante e ligeiro.

E começaram as justas:

Roberto saiu primeiro.

Meteu a Lança no peito  
de um Príncipe estrangeiro:

este morreu de repente,  
sendo o melhor Cavaleiro!

Num certo dia encontrou,  
num esquisito Roteiro,  
trinta homens bem armados,  
sendo o chefe um Cangaceiro:  
antes de falar com eles,  
ameaçou-os primeiro”.

Disse esses versos e comentei vitorioso:

– Está vendo, Senhor Corregedor? É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval. Aliás, os Cantadores e fazedores de romance sertanejos sabem disso muito bem, porque, como me fez notar o Professor Clemente, nos folhetos que Lino Pedra-Verde me traz para eu corrigir e imprimir na tipografia da Gazeta de Taperoá, as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas, cavaleiros, filhas de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado!

– Entendo! – disse o Corregedor, sorrindo levemente. – Sem o senhor ser monarquista, o fazendeiro Pedro Sebastião Garcia-Barretto não podia aparecer em sua epopéia como “El-Rei Dom Pedro Sebastião, o Degolado”: não haveria queda de tronos, coroas e monarquias, nem guerras fidalgas, nem terríveis perfídias, nem combates sanguinolentos, nem façanhas de guerreiros e capitães em algum cerco ou retirada ilustre.<sup>358</sup>

Mesclando a representação do cavaleiro medieval romântica com a tradição popular à mítica história de Carlos Magno, Quaderna esvazia qualquer discussão a respeito do caráter marginal ocupado pelo cangaceiro na sociedade nordestina. Aproximando a figura do cangaceiro com a do fidalgo aventureiro que participava de justas para se manter “em ação” nos curtos períodos em que não eram necessárias suas ações bélicas na Idade Média, num processo de nobiliarquização, o narrador **crystaliza-o** numa imagem de cavaleiro andante sem contudo problematizar a “função” do fora-da-lei no contexto social. Dinis faz referência ao fato de que esses homens possuíam cavalos, e aí temos novamente a relação “cavaleiro = cavalheiro” já mostrada anteriormente: “Quanto aos Cangaceiros, o que eu sei é que eles lutavam muitas vezes, montados a cavalo, como no dia em que atacaram Mossoró: portanto, são Cavaleiros e Fidalgos do Sertão!”<sup>359</sup>

Enquanto Samuel considera o cangaceiro como integrante de uma “ralé” do sertão e Clemente o tacha de “revoltado inconsequente” a visão de Quaderna com relação a esse “bandido social” se dá sempre pelo enaltecimento das virtudes de coragem e valentia. Há uma aproximação da figura do cangaceiro com a do nobre do romanceiro medieval, chamando inclusive o narrador “nobreza de espada” aos cangaceiros famosos, os quais têm direito a designação de título, como “Dom Virgolino Ferreira, o Lampião” ou “Dom Jesuíno, o Brilhante”. Mas é Sebastião Pereira, conhecido como Sinhô Pereira que será triplamente nobilitado. Quaderna, aproveitando-se da homonímia, ajusta-o a nada mais que o rei Dom Sebastião e a

358 SUASSUNA, 2005b, p. 349-351.

359 *Id.*, *ibid.*, p. 278.

Nuno Álvares Pereira, o Condestável, fidalgo português, herói das lutas de independência de Portugal com relação a Castela, no reinado de D. João I. Não bastasse isso, como vimos, Sinhô Pereira era originário de família abastada, descendente do Barão do Pajeú, por isso a tripla nobilitação. Farias observa que há nessa ação do narrador uma intenção de reatualizar os pressupostos nacionalistas, fundindo “harmonicamente” os valores tropicais e os lusos, o popular e o erudito, confirmando a sistematização do caráter da “miscigenação democratizante”, além de estabelecer ideologicamente uma ligação entre o nobiliárquico e cavaleiresco da figura de D. Sebastião, à qual, por contiguidade, se une a do cangaceiro.<sup>360</sup>

É esse caráter conciliador que resgata o bastardo e o mestiço e o eleva à categoria de “fidalguia castanha”, buscando em suas raízes as famílias influentes, como a Feitosa e a Alencar, do Ceará:

– Quanto à bastardia, você mesmo disse a mim, uma vez, que Nuno Alvares Pereira, o Condestável, era filho bastardo e neto de bispo. Quanto ao fato de Lampião ser moreno-carregado, aí é que fica bonito, mesmo, para a Fidalguia sertaneja! (...) Meu sonho é fundir os Fidalgos guerreiros e cangaceiros, como Sinhô Pereira e Jorge de Albuquerque Coelho, com os Fidalgos negros e vermelhos do Povo, fazendo uma Nação de guerreiros e Cavaleiros castanhos, e colocando esse povo da Onça-Castanha no Poder! E por isso que eu admiro tanto aquele Cavaleiro sertanejo que foi Dom Jesuíno, o Brilhante: além de todas as qualidades de coragem e valentia, ele ainda era primo de José de Alencar, era um Alencar moreno e castanho, isto é, um típico Fidalgo, guerreiro e cavaleiro do Sertão do Brasil!<sup>361</sup>

Mais uma vez, é a voz do narrador que, pelo caminho da mistura de raças, da miscigenação democratizante, representação de brasilidade dilui qualquer questionamento sobre a “nobreza da espada”, usando exemplos da história para rebater qualquer argumento contrário à bastardia ou à miscigenação, “vendo em ambas não um valor degradado, mas a prova de ‘realeza’ de seus heróis cangaceiros.”<sup>362</sup> Esse discurso conciliador e valorativo vai tocando a todos e transformando o sertão no reino imaginário de uma fidalguia castanha, em que o povo tem o mesmo valor que a classe socialmente favorecida. Essa transformação, se não chega a ser ideológica, traz consigo um grau de subversão, estabelecendo um novo olhar sobre o homem, a terra e o sertão.

---

360 FARIAS, 2006, p. 458.

361 SUASSUNA, 2005b, p. 276.

362 FARIAS, 2006, p. 459.

## 6 CONCLUSÃO

Ao longo da trajetória que empreendemos, pudemos observar como a construção da narrativa de Pedro Dinis Quaderna vai buscando, através da conciliação dos contrários, uma possibilidade de constituir uma proposta identitária, sempre privilegiando o diálogo entre a cultura popular e a cultura erudita, num processo que possibilita a caracterização de uma cultura nacional. Vimos que o narrador se utiliza das diversas fontes ao seu alcance e estabelece uma ligação que tem ecos na literatura renascentista de Rabelais e Cervantes, entre outros. Para isso buscamos apoio de Bakhtin, que nos mostra como o processo de desagregação de um período histórico criou um canal de comunicação e a possibilidade de assimilação, por meio da literatura, de elementos da cultura popular pela chamada cultura erudita. Vemos em Quaderna a preocupação em pensar sua obra, sobre como ela deve ser produzida, recorrendo a conteúdos populares e harmonizando-os em uma estética erudita que sirva de apoio a produção de uma narrativa que abranja uma arte verdadeiramente nacional. Para isso vai estabelecendo um diálogo com as teorias da formação étnica, social e cultural do povo brasileiro, constituindo um papel de mediador entre seus dois preceptores, representantes de duas correntes filosóficas distintas, que, em sua busca da identidade nacional, Quaderna transforma em complementares pelo discurso ficcional, pelo caminho do imaginário, do sonho e da transfiguração do real. Cumpre então seu papel de rei ao unir as três raças num sertão pobre e esquecido, mitificando toda uma sociedade. Para isso conta com o retorno do *Desejado*, agora na figura do cavaleiro que incorpora todas as esperanças da mudança da áspera realidade sertaneja. É esse rei quimérico que transforma e reatualiza miticamente toda uma sociedade em busca de justiça social. Assim como o sonho do retorno de um rei imaginário, o sonho de Quaderna é o do povo castanho que assume o comando de sua própria vida, transformando seu destino. Uma utopia que nasce do sonho do palhaço organizador de cavalhadas e autos.

Oferecendo uma nova versão para o discurso histórico, utiliza-se do mito, atualizando-o, para recriar relações e estabelecer novos padrões sociais. Seus ritos de sagração buscam a figura do herói, mas se reconhece um palhaço trágico, que

sabe que seu mundo só se concretiza no ideal de sua imaginação. Por isso pode ser Rei e Profeta, num reino de beleza que contrasta com o real, por isso pode colocar no mesmo patamar pobres e ricos, fazendeiros e cangaceiros, todos constituintes de uma nobreza sertaneja, nivelados e felizes.

Costurando uma tecitura em que “o heráldico e o esfarrapado, o brilho dos esmaltes e o couro afoscado, o imaginário e o real” se confundem, “Quaderna revela, assim, que numa dialética onírica, as contradições não se negam nem se afirmam, e sim se complementam como saída para uma realidade de sofrimento.”<sup>363</sup>

Como criador de um outro real, que passa a ser mais coerente que a própria realidade humana, o autor, Ariano Suassuna, sabe que nos aproxima de uma realidade imaginada da personagem de maneira mais completa que a que realizamos em nosso dia a dia, nas relações com o mundo empírico, sempre incompleto e fragmentário.<sup>364</sup> Porém, é sempre importante lembrar que, embora possamos aproximar os mundos de Quaderna e Suassuna, pois o próprio autor se diz identificar com o personagem já que o conhece mais do que ninguém, não devemos incorrer no erro de reduzir a uma visão simplista os discursos de ambos, autor e personagem. Como aponta Antonio Candido, “Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou quando se confessou.”<sup>365</sup> Ariano sabe que seu narrador pode trazer muito de confissão própria, mas também sabe que isso pode se relativizar em seu imaginário, pois todas as sensações se transformam no caleidoscópio narrativo de Quaderna. Esse sonhador que revela estar no sonho as possibilidades de libertação, de união e conciliação, no reconhecimento da cultura popular, do povo castanho do sertão, elevados todos a participar da corte cujo rei coroado entre José de Alencar e Euclides da Cunha é Quaderna, o rei da “Távola Redonda da Literatura do Brasil.”

---

363 THALOR, Lee. **A pedra do reino**. Disponível em: <http://leethalor.blogspot.com/2006/11/pedra-do-reino.html>. Acesso em: 27 ago. 2008.

364 LEMOS, *op. cit.*, p. 124.

365 CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem na ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 69, *apud* LEMOS, *op. cit.*, *loc. cit.*

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. **Gilberto Freyre e a invenção do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2001.

ALENCAR, José de. **O sertanejo**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s.d.

ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Ática, s.d.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, mai. 1928.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Ed. da Unesp, 1993. (Linguagem e cultura). Título original: Вопросы литературы и эстетики. Voprosy literatury i éстетiki. Título transliterado do russo.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4. ed. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999. (Linguagem e cultura, 12). Título original: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. Título transliterado do russo.

BALDO, Luiza Maria Lentz. **A identidade nacional**: matizes românticos no projeto modernista. Disponível em: [http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-1-2006 / Artigo % 20 Luiza%20Baldo.pdf](http://www2.uel.br/revistas/boitata/volume-1-2006/Artigo%20Luiza%20Baldo.pdf). Acesso em: 10 jan. 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaios de cultura, 7). p. 1-10.

BARROS, Frederico Machado. **Cantiga de longe**: o movimento armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira. 110 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. Título original: Identity: Conversations with Benedetto Vecchi.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. v. 1, 2. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196. (Obras escolhidas, 1). Título original: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. (Ensaio de cultura, 7). São Paulo: Edusp, 1999. p. 11-27.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. **Ariano Suassuna e o movimento armorial**: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981. 196 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CAMPOS, Maximiano. A pedra do reino. Posfácio. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p. 745-754.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. (Temas, 1). p. 140-162.

CARDOSO, Patrícia. **Sebastião, rei no além-mar**. Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/coloquio/autor.asp?indice=57>. Acesso em: 19 ago. 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**: introdução ao estudo da novelística no Brasil. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. (Documentos brasileiros, 72).

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. Tradução: Guilhermino César. *In*: CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo**: a contribuição europeia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira: série A) p. 35-82. Título original: *Résumé de l'histoire littéraire de Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos**: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura.” 206 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2006.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **Ariano Suassuna**: espaço regional, cultura e identidade nacional. Disponível em: <https://filipe.tripod.com/soniaramalho.htm>. Acesso em: 16 mai. 2025.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**: o passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec, 1979. (Linguagem).

FERREIRA JUNIOR, Jair Messias. O cangaço. **Mundo Educação**, [202-]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/cangaco.htm>. Acesso em: 18 mai. 2025.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. *In*: BARROS, Diana L. P. de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999. (Ensaio de cultura, 7). p. 29-36.

FOLCH, Luísa Trias. A herança ibérica no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna. **Artifara**, Torino, n. 9, p. 27-39, 2009.

FREEPIK, [s.d.]. Disponível em: [https://br.freepik.com/imagem-ia-gratis/renderizacao-historica-medieval-de-cavaleiros\\_94937895.htm#fromView=keyword&page=1&position=2&uid=09f73e99-5ee7-404f-8ab0-6d87644d1c1c&query=Cavaleiro+Medieval](https://br.freepik.com/imagem-ia-gratis/renderizacao-historica-medieval-de-cavaleiros_94937895.htm#fromView=keyword&page=1&position=2&uid=09f73e99-5ee7-404f-8ab0-6d87644d1c1c&query=Cavaleiro+Medieval). Acesso em: 19 mai. 2025.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/aq5625/modulo2modernidade/manifesto/manifestoregionalista.htm>. Acesso em: 27 ago. 2008.

FREYRE, Gilberto. A Antropologia entre as ciências sociais brasileiras. **Cadernos de Estudos Sociais**, Recife, v. 6, n. 1, p. 85-100, 1990.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. Título original: Anatomy of criticism.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. 3. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986. Título original: Letteratura e vita nazionale.

HÉLIO, Mário. **O Brasil de Gilberto Freyre**: uma introdução à leitura de sua obra. Recife: Comunigraf, 2000.

HERMANN, Jacqueline. **No reino do desejado**: a construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985. Título original: A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms.

- LACOMBE, Américo Jacobina. **História do Brasil**. São Paulo: Nacional, 1979. (Brasiliense, 350).
- LEITE, Antônio Áttico de Sousa Leite. Memórias sobre a pedra bonita e o reino encantado na comarca de Villa Bella, província de Pernambuco. **Pernambuco**: Revista do Instituto Histórico, Arqueológico e Geográfico de Pernambuco, Recife, n. 60, p. 217-248, 1904.
- LEMOS, Anna Paula Soares. **Ariano Suassuna, o palhaço-professor e sua Pedra do Reino**. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- LIND, Georg Rudolf. Ariano Suassuna romancista. **Revista Colóquio Letras**, Lisboa, n. 17, p. 29-44, jan. 1974.
- MICHELETTI, Guaraciaba. **Na confluência das formas**: o discurso polifônico de Quaderna/Suassuna. São Paulo: Cliper, 1997.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**: 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MOURA, Débora Cavalcantes. **Entre duas pedras**: catolé (um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonita e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição de *Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna). 201 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado**: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates: crítica, 48).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla Beatriz. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Modernidade cultural brasileira: redescobertas da nação. **Revista de Letras e História**, Canoas: ULBRA, n. 10, jul./dez. 2004.
- QUEIROZ, Rachel de. Um romance picaresco? Prefácio. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p. 15-17.

REVIRANDO o baú do cangaço. Disponível em:

[http://www.vitrinedocariri.com.br/index.php?Option=com\\_content&task=view&id=20033&Itemid=51](http://www.vitrinedocariri.com.br/index.php?Option=com_content&task=view&id=20033&Itemid=51). Acesso em: 20 fev. 2009.

SANTIAGO, Silviano. **Seleta em prosa e verso**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Roteiro para a leitura do Romance d'a pedra do reino de Ariano Suassuna. *In*: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (org.). **A literatura na Paraíba: ontem e hoje**. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989. p. 89-103.

SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. *In*: NEWTON JÚNIOR, Carlos (org.) **Almanaque armorial**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008a. p. 151-160.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista a Letícia Lins em 11 jul. 2005a. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ari2.htm>. Acesso em: 27 ago. 2008.

SUASSUNA, Ariano. Ao sol da prosa brasileira. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10, nov. 2000.

SUASSUNA, Ariano. A escola de Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 ago. 1980. Caderno Opinião, p. A-11.

SUASSUNA, Ariano. **A história de amor de Fernando e Isaura**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.

SUASSUNA, Ariano. Um novo romance sertanejo. *In*: NEWTON JÚNIOR, Carlos (org.). **Almanaque armorial**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008b. p. 75-91.

SUASSUNA, Ariano. **O rei degolado: ao sol da onça Caetana**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005b.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações**. 300 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2007.

TÁVORA, Franklin. **O cabeleira**. São Paulo: Três, 1973. (Obras imortais da nossa literatura, 16).

THALOR, Lee. **A pedra do reino**. Disponível em:

<http://leethalor.blogspot.com/2006/11/pedra-do-reino.html>. Acesso em: 27 ago. 2008.

VASSALO, Lígia. **O sertão medieval**: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e a filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 11. ed. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004. (Linguagem e cultura, 3). Título original: Марксизм и философия языка. Marksizm i filosofiya yazyka. Título transliterado do russo.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Título original: The rise of the novel: studies on Defoe, Richardson and Fielding.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1995. (Ponta, 4). Título original: Metahistory: the historical imagination in the nineteenth-century Europe.