

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**AS RESSONÂNCIAS DA LITERATURA POPULAR DO
NORDESTE NO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E
O PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-VOLTA***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Geice Peres Nunes

**Santa Maria, RS, Brasil
2010**

**AS RESSONÂNCIAS DA LITERATURA POPULAR DO NORDESTE
NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO SANGUE
DO VAI-E-VOLTA**

por

Geice Peres Nunes

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**

Orientador: Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira

**Santa Maria, RS, Brasil
2010**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

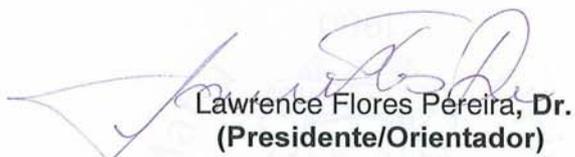
**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado**

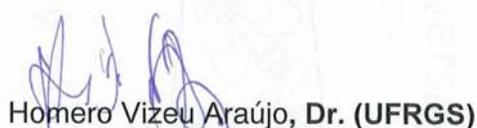
**AS RESSONÂNCIAS DA LITERATURA POPULAR DO
NORDESTE NO *ROMANCE DA PEDRA REINO E O PRÍNCIPE
DO VAI-E-VOLTA***

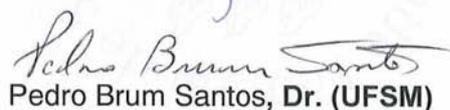
**elaborada por
Geice Peres Nunes**

**como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras**

COMISSÃO EXAMINADORA:


Lawrence Flores Pereira, Dr.
(Presidente/Orientador)


Homero Vizeu Araújo, Dr. (UFRGS)


Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 25 de janeiro de 2010.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

À Universidade Federal de Santa Maria. Chegar à UFSM, pisar no chão de folhas secas, andar sob as árvores e sentir o ar me faz um imenso bem.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, à coordenação e aos funcionários Jandir e Irene pelo cuidado constante.

Ao meu querido orientador, professor Lawrence Flores Pereira, que “ensina deleitando”, que imprime nos alunos o gosto gratuito pela literatura.

Ao professor Pedro Brum Santos e ao professor Homero Vizeu Araújo, os arguidores desse trabalho.

Aos meus amigos, próximos e distantes geograficamente, e aos colegas que me acompanharam nesse período, em especial ao companheirismo de Ana Paula Cantarelli e de Enéias Tavares.

Ao meu amado e paciente Fabiano e a minha família, pelo apoio permanente.

Agradeço a generosidade de Ariano Suassuna em me receber e, principalmente, por me tratar com tamanho afeto.

Desse modo, fica registrado o meu reconhecimento. Eu, que, semelhante a Riobaldo, “quase que nada não sei, mas desconfio de muita coisa”, sinto-me grata pelos momentos aprazíveis na companhia dessas pessoas reais, bem como do ser de papel Quaderna, que faz da literatura vida, lazer e aprendizado.

**A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe
pertence o que por você for decifrado
(Ariano Suassuna)**

**Outra coisa não posso oferecer,
Ao ver as aflições que nos consomem,
Antes risos que prantos descrever,
Sendo que rir é próprio do homem.
(François Rabelais)**

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

AS RESSONÂNCIAS DA LITERATURA POPULAR DO NORDESTE NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-VOLTA

AUTORA: GEICE PERES NUNES

ORIENTADOR: LAWRENCE FLORES PEREIRA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de janeiro de 2010.

A presente dissertação de mestrado intitulada “As ressonâncias da literatura popular do nordeste no *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*” foi elaborada por Geice Peres Nunes sob a orientação do Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira, da Universidade Federal de Santa Maria. Nesse estudo, debruçamo-nos na influência da Literatura popular do nordeste e da poesia oral no *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna. Para tanto, lançamos mão de proposições bakhtinianas acerca do gênero romanesco; de teorizações de Umberto Eco sobre a “abertura” da obra literária, a fim de relacioná-las ao processo construtivo de tal narrativa. Tais teorias contribuem no entendimento da habilidade de Suassuna em incorporar no seu romance diversos matizes da poesia e da cultura oral, lado a lado com a ocidental, mais precisamente a poesia e a cultura ibérica. Um dos pontos mais interessantes do trabalho de Ariano Suassuna reside em capturar temas populares e transfigurá-los no romance, um sonho romântico de fundir temas, posturas sociais e históricas coloridas pela dignidade aural da poesia popular.

Palavras-chave: literatura popular; ressonância; *Romance d’A Pedra do Reino*.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

**THE RESONANCES OF THE NORTHEAST POPULAR LITERATURE
IN THE *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O PRÍNCIPE DO
SANGUE DO VAI-E-VOLTA***

AUTHOR: GEICE PERES NUNES

ADVISER: LAWRENCE FLORES PEREIRA

Place and date of defense: Santa Maria, january 25, 2010.

This dissertation studies the influence of Northeastern Brazilian Cordel and oral poetry on Ariano Suassuna's novel *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. One of our theoretical starting points are Bakhtin's propositions on the novel as a literary genre and Umberto Eco's concept of "openness" common to some literary works: these theoretical assumptions have been specially useful to understand Suassuna's ability to incorporate into his novel the manifold strata of popular and oral culture, alongside with Western and particularly Iberian culture and poetry. One of our main interest was to seize Suassuna's special handling of Brazilian popular topics and themes, shaping a novel that accomplishes the romantic dream of melting together social and historical data colored by the aural dignity of oral poetry.

Keywords: popular literature; resonances; *Romance d'A Pedra do Reino*.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|----------|--|-----|
| FIGURA 1 | Escudo do Manto do Rapaz-do-Cavalo-Branco..... | 113 |
| FIGURA 2 | Folheto de João Melchíades..... | 119 |
| FIGURA 3 | O Cavaleiro Diabólico..... | 126 |
| FIGURA 4 | Iluminogravura: A Morte - A Moça Caetana..... | 127 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1 O NACIONALISMO BRASILEIRO, A LITERATURA POPULAR E O MOVIMENTO ARMORIAL..... | 16 |
| 1.1 O percurso do nacionalismo brasileiro..... | 16 |
| 1.2 O resgate da cultura popular..... | 20 |
| 1.3 Notas sobre a literatura popular do nordeste..... | 24 |
| 1.3.1 A literatura popular do nordeste como objeto de estudo..... | 25 |
| 1.3.2 A posição suassuniana..... | 30 |
| 1.3.3 Características da poesia popular do nordeste..... | 33 |
| 1.3.4 Os cantadores e suas composições poéticas..... | 35 |
| 1.4 O Movimento Armorial..... | 38 |
| 1.4.1 O olhar da crítica | 42 |
| 2 “DE LA MISMA MANERA QUE YO LO CUENTO SE CUENTAN EN MI TIERRA”..... | 47 |
| 2.1 O narrador enredado nas teias do processo narrativo | 47 |
| 2.2 A nobiliarquia dos Quaderna | 52 |
| 2.3 Quando o Quaderna aprisionado dá voz ao Quaderna bufão | 63 |
| 2.4 A “abertura” do castelo imaginoso | 79 |
| 3 “NA ARTE A GENTE TEM QUE AJEITAR UM POUCO A REALIDADE” | 84 |
| 3.1 A elasticidade do romance | 86 |
| 3.2 A <i>performance</i> de cantador no narrador romanesco | 89 |
| 3.3 Quaderna e seus precursores | 93 |
| 3.3.1 Romances tradicionais..... | 100 |
| 3.3.2 Literatura Erudita | 105 |
| 3.3.3 Poética Popular | 111 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 138 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 141 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta a revisão da literatura, bem como algumas constatações acerca do tema que se propõe a investigar: as ressonâncias da literatura popular do nordeste no *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna.

O referido autor nasceu em Nossa Senhora das Neves, a atual João Pessoa, capital da Paraíba, em 16 de junho de 1927. Filho de João Suassuna e de Rita de Cássia Dantas Villar Suassuna é o oitavo dos nove filhos do casal. Seu pai era governador do Estado na ocasião do seu nascimento, afastando-se do governo em 1928, quando a família saiu da capital e foi viver na Fazenda Acahuan, em Souza, no sertão paraibano. Em 1930, na função de deputado federal, João Suassuna envolveu-se em lutas políticas que culminaram na Revolução de 30, paralela a grandes conflitos políticos como o fim da República Velha e a Revolução de 30 no sul do Brasil¹.

Em fevereiro de 1930, explodiu uma luta armada dos coronéis de uma região paraibana denominada Território Livre da Princesa, subordinado ao governo federal e adversário do governo estadual. A guerra é marcada pelo assassinato de figuras importantes como o governador João Pessoa, por João Dantas, primo da esposa de João Suassuna. Devido a esses laços parentais que ligavam o ex-governador Suassuna a Dantas, o político foi acusado de mandante na morte do governador, sofrendo perseguições por esse fato. Assim, João Suassuna viajou para a cidade do Rio de Janeiro, na época a capital brasileira, com o intuito de se defender da suspeita que sofria e lá foi assassinado por um pistoleiro no dia 9 de outubro de 1930 (TAVARES, 2007, p.211).

A relevância de trazer à luz esses eventos reside no fato de que visualizamos em grande parte das obras de Ariano Suassuna - como romancista, dramaturgo ou poeta - um forte apego à figura paterna, João Suassuna, metaforizado nos romances ou referido com clareza pelo sujeito lírico da sua poesia. Essa presença marcante evidencia um filho que usufruiu muito pouco da presença do pai, mas que, na sua

¹ As infâncias (e juventudes e maturidades) de Quaderna. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** nº10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p.8-13

maturidade, resgata essa figura e lhe concede a grandeza dos heróis e dos mártires. De tal modo, percebemos ainda um traço da biografia de Suassuna por trás das suas criações que se revela nas personagens, no espaço, no tempo que ambienta os romances, trazendo personagens que expressam as influências recebidas na sua vivência no sertão.

Ariano Suassuna passou alguns anos de sua vida no sertão da Paraíba, na cidade de Taperoá e em Natal, no Rio Grande do Norte. Em 1942, a dificuldade econômica da mãe, bem como o receio de uma represália da morte do marido por parte de algum filho, conformando uma prática comum nos clãs nordestinos, levou a família a se radicar em Recife. Lá, paralelamente à atividade de escritor, Ariano estudou Direito e Filosofia e desempenhou a atividade de professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco. Na qualidade de estudante, teve contato com jovens que futuramente seriam reconhecidos pela intelectualidade: Hermilo Borba Filho, José Laurênio de Melo, Capiba, Francisco Brennand, entre outros.

O autor conquistou reconhecimento do público e da crítica com a publicação de *Auto da Compadecida*, em 1955, consagrando-se entre os grandes dramaturgos do país. Suassuna se lançou à prática romanesca em 1958, com o *Romance d'A Pedra do Reino* quando percebeu que o gênero teatral não comportava a diversidade de temas que pretendia incluir na sua obra. Finalizou seu romance doze anos depois e publicou-o em 1971. Esses longos anos de trabalho foram ocupados pela escrita e reescrita, pelo labor cuidadoso, pela ornamentação retórica inspirada na arte barroca e na literatura popular do Romancero Nordestino; gostos adquiridos nas leituras dos livros da biblioteca de seu pai ou pela influência dos tios Manoel e Joaquim Dantas².

A partir da clara presença de conteúdos biográficos na literatura do autor, podemos lançar mão das palavras de Dominique Maingueneau (2001, p. 47), que discute a “bio/grafia” de autores modernos: “o grande escritor é menos aquele que em quaisquer circunstâncias sabe tirar uma obra prima de seu foro interior do que aquele que organizou uma existência tal, que nelas possam ocorrer obras”. Assim, poderemos entender a construção das obras suassunianas como um diálogo constante entre fatos, influências e gostos que fazem parte do sujeito ficcional, personificado nos protagonistas, bem como do real, o próprio autor.

² As infâncias (e juventudes e maturidades) de Quaderna. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** nº10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p.9

Ao historiarmos o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*, percebemos que sua publicação coincide com o período de lançamento do Movimento Armorial, na cidade de Recife. Dessa maneira, estabelecemos uma conexão entre a obra e seu “manifesto”, que se ajustam como as regras e o protótipo, no melhor sentido do termo. *A Pedra do Reino* concentra todos os critérios estabelecidos pelos mentores do Movimento. Na categorização artística apontamos a musicalidade, proveniente da oralidade da cantoria sertaneja, da alusão aos instrumentos típicos como a rabeca, a viola e o pífano; da arte pictórica, os desenhos à semelhança de xilogravuras que ilustram passagens relevantes na trama, associadas à viva descrição das cores sertanejas, ocre e amarelada, assemelhando ao fruto do cajueiro; o teatro, também é um traço que provém da oralidade, da apresentação do narrador e da encenação da própria história por parte de Quaderna; a dança armorial, também pode ser compreendida pela atuação dos personagens no espetáculo ambientado em Taperoá; a arquitetura armorial é ilustrada pelas pedras sertanejas, que atestam ao longo da obra importantes significados para os sujeitos de tal geografia; e finalmente, a literatura armorial, ponto no qual nos centramos com maior ênfase, imagética, concreta, sonora, que adquire forma de escudo heráldico ao compilarmos tais elementos, assim como a designação propõe. Como influência estética, apontamos os barroquismos de uma linguagem elaborada, retórica, que mostra diversas camadas estilísticas, de acordo com o propósito do protagonista. Além disso, a influência popular, à qual nos dedicamos, por comportar os diversos ciclos dessa expressão literária, bem como aspectos formais como a métrica específica, que torna mais evidente essa proximidade.

O livro, no seu percurso na literatura contemporânea, despertou interesse de intelectuais estrangeiros como Idelette Muzart Fonseca dos Santos, que traduziu, em 1998, uma versão reduzida da obra, com um título repleto de ironia: *La Pierre du Royaume: version pour européens et brésiliens de bon sens*, em português *Romance d'A Pedra do Reino: versão para europeus e brasileiros de bom senso*.

Atraído pela figura do pícaro espanhol, sobretudo *Lazarillo de Tormes*, Suassuna apresenta na narrativa, uma versão ampliada dessa personagem tipo: Quaderna, um sertanejo “culto”, que une o saber popular dos folhetos à erudição de uma tradição literária, que discute ao mesmo tempo em que dá forma a um “romance completo”. Assim, dá relevo à literatura popular do nordeste em uma obra

dirigida ao público letrado, motivo pelo qual passa a ser alvejado pela crítica, como será evidenciado.

No esforço de compreender a articulação entre a literatura de Ariano Suassuna e a literatura popular do nordeste, foi necessário revisar as obras de Luis da Câmara Cascudo, cujas publicações acerca de tal temática são vastas. Além disso, as publicações intituladas *Literatura Popular em Verso*, da Fundação Casa de Rui Barbosa em parceria com algumas instituições de ensino, oferecem um panorama da literatura de cordel, no que concerne à forma de expressão e à poética dos cantadores populares. Ainda foi importante travar contato com o conjunto da obra de Suassuna, como o romance, as peças teatrais, os poemas e os “entremezes”; todos eles calcados em histórias do romanceiro popular nordestino, mescladas a obras canônicas e expressas de uma maneira particular, unindo prosa, poesia e elementos das artes plásticas, como a xilogravura. Do autor, ainda observamos atentamente o artigo balizador do Movimento Armorial, publicado na década de 70 e os ensaios críticos, também elaborados e publicados em jornais nessa década, porém reeditados em uma publicação recente intitulada *Almanaque Armorial*. Ainda nos orientamos nos postulados de Idelette Muzart Fonseca dos Santos expressos na obra *Em demanda da poética popular*,

Nosso trabalho está organizado em três capítulos: o primeiro intitula-se “O nacionalismo brasileiro, a literatura popular do nordeste e o Movimento Armorial”; o segundo, “De la misma manera que yo lo cuento se cuentan en mi tierra”; e finalmente, o terceiro, “Na arte a gente tem que ajeitar um pouco a realidade...”. No primeiro capítulo da dissertação, propomos uma reconstrução do sentimento de nacionalismo no Brasil. Para tanto, traçamos um breve panorama da postura de valorização dos costumes, da natureza, da cor local, presentes no Romantismo. Evidenciando como essa estética se refletiu na consolidação de outros movimentos, como o Modernismo. Nesse último, além do nacionalismo, novas formas de concepção literária passaram a fazer parte do panorama literário brasileiro, permitindo experimentações ligadas à forma e ao conteúdo das obras. Com base em tais colocações, percorremos o caminho do nacionalismo como postura e chegamos ao Movimento Armorial, como um sintoma de tal inclinação: um olhar curioso para a arte do povo e o retorno do popular para o seio da literatura erudita.

Debruçamo-nos sobre os aspectos característicos da literatura popular do nordeste, como consolidação dessa expressão artística no Brasil, o lugar onde se

desenvolveu, as formas poéticas usadas pelos cantadores populares, os principais expoentes dessa literatura, dentre outros traços. Os referidos elementos transitam no *Romance d'A Pedra do Reino*, consolidando-se como uma das mais importantes influências do autor Ariano Suassuna e também do protagonista Quaderna.

No segundo capítulo da pesquisa, nos concentramos na análise da obra. Isso toma forma em quatro movimentos: o primeiro focaliza o narrador Quaderna, explica o seu comportamento quando está situado em um tempo presente e o seu envolvimento no processo investigativo que é um dos temas da obra. Em seguida, nos debruçamos sobre a linhagem da família Quaderna e as reivindicações de uma possível nobreza dessa estirpe sertaneja. Nesse item, expomos a questão do sebastianismo, no cenário nordestino das décadas de 20 e 30, que aparece como pano de fundo na obra. Questões essas que são apresentadas no *Romance d'A Pedra do Reino* por um modo “cordelesco” de narrar: amalgamando histórias de reis e de princesas, de pícaros modernos, de líderes messiânicos com propósitos obscuros, de desaparecimentos de figuras importantes, de emboscadas, entre outros temas bastante recorrentes na literatura popular. Ainda observamos o protagonista do romance, que no passado revela acontecimentos de sua vida lançando mão de um estilo fantasioso e transfigurador da realidade. No entanto, tais histórias, voltam o olhar para o passado e nele permanecem. É nesse jogo que o mito do Sebastianismo ressurge no sertão e nas histórias de Quaderna. É no impulso de solucionar essa questão que esse sujeito opta por ser o rei de um Castelo Poético, em vez de usar a força para ser um líder no “perigoso sertão”. Nessa transfiguração, o pai de Ariano Suassuna ressurge, alegorizado na figura de Dom Sebastião Garcia-Barretto.

É importante mencionar “A ‘abertura’ do castelo sertanejo”, por trazer à luz teorias de Umberto Eco sobre a obra aberta, noção muito pertinente na literatura suassuniana, devido ao caráter de compêndio, pelo traço de inacabamento, visto que a história não se conclui na narrativa em si. Além disso, pela improvisação presente na obra, que une uma história à outra, fazendo de cada passagem uma volta do fio “noveloso” do romance.

No terceiro capítulo, observamos as escolhas literárias de Quaderna para elaborar uma composição de primeira grandeza. Para tanto, o protagonista persegue um gênero literário capaz de dar suporte a todas as incorporações que pretende fazer. A partir da escolha do gênero e das alusões aos demais sub-gêneros,

colocamos em evidência como a literatura popular se faz presente na narrativa e coletamos passagens ilustrativas do referido matiz literário, no que se refere aos elementos estruturais como o título, a divisão da obra em folhetos, as ilustrações semelhantes às xilogravuras, bem como os textuais: o conteúdo da narrativa, o aproveitamento da literatura popular tanto na narrativa em construção no romance, quanto no *Romance* propriamente dito.

Já não constitui novidade a obra suassuniana estar fortemente ligada à poesia popular do nordeste. No entanto, o modo como essa conexão está articulada permite que o protagonista se comporte como o narrador benjaminiano, o contador de histórias, sem ter percorrido espaços diferentes do seu. Pela imaginação criadora, pela memória dos versos e pela versatilidade para unir uma história à outra, Quaderna narra, funde e (re)cria o já existente, evidenciando assim uma protagonização performática.

Enfim, apresentamos a leitura dos aspectos levantados anteriormente na expectativa de que contemplem de maneira satisfatória os objetivos previamente estabelecidos, mostrar na presente análise aquilo que Maximiano Campos atestou:

Um bom romancista tem muito de poeta, de encenador, de músico, de profeta, de arquiteto, da paciência de um confessor, do imprevisto do repentista. E, nesse romance, vemos Ariano Suassuna em todas essas condições, construindo, com o auxílio do sonho e a força de seu poder criador, o seu castelo rude e poético, sertanejo e barroco, áspero e iluminado como as terras do seu Sertão (CAMPOS, 2007, p.754).

1 O NACIONALISMO BRASILEIRO, A LITERATURA POPULAR DO NORDESTE E O MOVIMENTO ARMORIAL

1.1 O percurso do nacionalismo brasileiro

O sentimento de nacionalismo, definido como a proximidade e identificação com uma nação, teve impulso no Período Romântico brasileiro. A partir dali, os escritos que primavam pela valorização da cor local, das paisagens, dos habitantes do Brasil confluíram para um momento ufanista das letras que teve expressão por muito tempo.

Antônio Candido (1981, p.9) coloca que, inicialmente, o movimento arcáde imprimiu no Brasil uma prática intelectual baseada nos modelos tradicionais europeus, uma forma de expressão forjada segundo a literatura ocidental. Assim, ao mesmo tempo, consolidou-se “como uma atividade desinteressada e como instrumento”, usado como um meio de valorização nacional. Isso podia se efetuar seguindo o padrão europeu, mostrando a consonância com o modelo da metrópole, ou exprimindo o contexto social brasileiro daquela época.

Esse modelo foi mantido sem grandes alterações, até que dois fatores importantes consolidaram a mudança de postura dos intelectuais brasileiros: a Independência política e o Romantismo. Tais fatores fraturaram o modelo arcádico e possibilitaram o “surgimento de novos gêneros, novas concepções formais; e, no tocante aos temas, a disposição para exprimir outros aspectos da realidade, tanto individual quanto social e natural” (CANDIDO, 1981, p.9). É nesse sentido que Candido coloca que as formas e temas utilizados, o universalismo e o equilíbrio clássico não davam vazão à expressão romântica, pois inibiam “a manifestação do espírito novo na pátria nova”. Então, foi graças ao Romantismo que a literatura nacional se adequou ao presente e ao contexto brasileiro:

Assim como a Ilustração favoreceu a aplicação social da poesia, voltando-a para uma visão construtiva do país, a independência desenvolveu nela, no romance e no teatro, o intuito patriótico, ligando-se deste modo os dois períodos, por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias, que exprimissem

de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma “literatura nacional” (CANDIDO, 1981, p.9-10).

O Romantismo expôs a idéia do poeta como *vate*, adjetivo que os denominava “portadores de verdades ou sentimentos superiores aos dos outros homens”, o que contribuiu para a propagação da inspiração divina, do transe, do caráter visionário do poeta. De tal modo, a atividade de poeta seria a “representação de um destino superior”, sendo esse sujeito definido como “o bardo, o profeta, o guia” (CANDIDO, 1981, p. 27).

Reconstituindo rapidamente esse período, encontramos como característica o forte nacionalismo expresso em obras de Gonçalves de Magalhães, de Gonçalves Dias, de José de Alencar, de Fagundes Varela, entre outros. Ainda sabemos que o período primava pela liberdade de gênero, postura que Antônio Candido esclarece:

a fluidez do espírito romântico, a sua profunda vocação lírica, o repúdio aos gêneros estanques, propiciaram esse gênero misto, onde, num momento em que já havia encontrado no romance o seu veículo moderno, a ficção se funde na poesia; aliança que permite maior liberdade à fantasia e, ao mesmo tempo, imprime à narrativa disciplina mais regular que a dos gêneros de prosa (CANDIDO, 1981, p. 35-36).

Outro aspecto importante que deve ser ressaltado diz respeito ao estilo retórico empregado no Romantismo. Assim, a musicalidade da estética romântica deve ser aliada à escrita, intermediária entre a prosa e a poesia, por isso a imposição do ritmo do discurso como padrão da composição literária (CANDIDO, 1981, p.42). Esta afirmação do teórico, com certo cuidado, pode ser estendida até a posição do cantador popular do século XX: “Ainda hoje têm cunho romântico a poesia musicada e semierudita e o discurso, convencional e comemorativo” (1981, p. 43). Nesse sentido, quando analisamos as obras de cantadores populares, encontramos esse cuidado intuitivo do poeta com a dimensão dos versos, pois estes obedecem a esquemas rimários específicos, a fim de provocar determinados efeitos na *performance* do cantador.

A retórica romântica deu ânimo à valorização da pátria, das belezas nativistas, da magnitude e do futuro das terras brasileiras, por meio de um estilo palavroso, conforme definiu Candido (1981, p.43). De acordo com o pesquisador, o nacionalismo possibilitou as condições imediatas para o uso de um estilo retórico.

Isso demandou uma representação entusiasmada dos literatos em relação à pátria que se firmou, inclusive, na consciência popular.

De tal modo, o patriotismo exaltado pelos românticos, teve consonância em outros movimentos literários. Passados o Realismo, o Simbolismo e o Parnasianismo, novas visões do nacionalismo balizaram o movimento Modernista, iniciado na década de 20. Mário da Silva Brito, em *A revolução Modernista* (1986), apresenta esse panorama e fixa o período como um desejo de definição e de valorização das letras nacionais. O referido fator, que não implicava na renegação do sentimento brasileiro, propunha a aplicação de novos processos artísticos às aspirações autóctones, conforme o objetivo de Oswald de Andrade (BRITO, 1986, p. 4-5), autor de dois manifestos e um dos mentores intelectuais do movimento.

Durante a consolidação do Modernismo como movimento, houve um vasto número de manifestos, de revistas voltadas para as propostas modernistas. Assim, primeiramente, surgiu a revista *Klaxon*, em 1922; logo depois, o Manifesto Pau-Brasil (1924), no qual Oswald propunha uma literatura retratadora da realidade brasileira, evidenciando um movimento de redescoberta do Brasil; o Verde-amarelismo (1926), de Menotti del Picchia, contrário a Oswald de Andrade; o Manifesto Regionalista de 1926; e a revista *Antropofagia* (1928), de Oswald, que marcou a transformação do Pau-Brasil, colocando em prática a antropofagia, a deglutição das vanguardas européias, resultando em uma recriação do nacional (NUNES, 1975, p. 39-53). Tais publicações, impulsionadas pelo gosto de escrever manifestos, reivindicavam o resgate da cultura brasileira; a busca de uma modernidade e originalidade; a volta às origens, valorizando o índio e a língua indígena; a utilização de uma linguagem coloquial como forma de expressão; a paródia às grandes obras a partir das quais pretendiam criar uma literatura brasileira com base em temas brasileiros. Os referidos traços se mostraram de maneira efetiva em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, uma rapsódia, conforme a classificação dada pela crítica, por fazer uma bricolagem e mesclar o estilo de lenda, épico-lírico, solene; um estilo de crônica, cômico, despachado, solto; e um estilo de paródia. Para Bosi (2006, p. 353), Mário de Andrade combinou com habilidade níveis de consciência e de comunicação diversos. Portanto, o “herói da nossa gente”, porém sem nenhum caráter, sintetiza o modo de ser do brasileiro, definido por Paulo Prado como “luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador”, conforme Bosi. Além disso,

estruturalmente, *Macunaíma* apresenta a fusão da epopéia com a novela picaresca, apresenta um estilo diferenciado da “fala brasileira em nível culto”, que traz estruturas lingüísticas orientadas pela gramática da língua portuguesa em concordância com a linguagem corrente, repleta de palavras indígenas e africanas, e influenciada pelas expressões trazidas pelos imigrantes europeus.

Acerca do Manifesto Regionalista, Mário da Silva Brito (1986, p.32) coloca que este adquiriu importância no ano de 1926, por meio de um acontecimento cultural em Recife, o Congresso Brasileiro de Regionalismo, primeiro do gênero em nível americano. Tal movimento orientou-se nas afirmações de Gilberto Freyre e suas pesquisas enraizadas na *região e tradição* do nordeste brasileiro. O sociólogo sugeria uma conscientização de que o caráter grandioso do Brasil não residia apenas no progresso material e técnico, mas também no “amor à província, à região, ao município, à cidade ou à aldeia nativa, condição básica para obras honestas, autênticas, genuinamente criadoras e não um fim em si mesmo” (FREYRE apud BRITO, 1986, p.32).

O apreço de Freyre por tais estruturas revelou-se na obra *Casa-Grande & Senzala* (1933), mostrando-se como um sintoma desse impulso de retorno, com um propósito ambíguo, primeiramente, de consolidar uma pesquisa científica, um estudo sociológico e etnográfico do nordeste da zona da mata e do sertão; e, ao mesmo tempo, de revelar nostalgicamente um espaço ao qual se sentia ligado por laços afetivos, o lugar da infância. Assim, nesse mesmo caminho seguiu Câmara Cascudo, cujas obras parecem conter um indício de romantismo, pois revelam a visão do nordestino que deixa o seu lugar de origem e retorna, na sua maturidade, para recontar a infância naquele espaço, cujas tradições permanecem inalteradas.

Nesse sentido, o que confirma a relevância do Movimento Modernista na pesquisa que toma forma, é a conexão com o propósito da literatura “regionalista”, pois ao apresentar um interesse em comum pelo país, pelo povo, pelas particularidades, pela paisagem e pelos problemas (BRITO, 1986, p.32), conflui nas tendências expressas no *Romance d’A Pedra do Reino*, bem como no Movimento Armorial.

1.2 O resgate da cultura popular

Para entender o espírito da sociedade na qual se desenvolveu o Movimento Armorial é importante reconstruirmos o panorama nacional brasileiro das décadas de 50 e 60. Quando investigamos o espaço da cultura dentro da sociedade brasileira observamos que na década de 50, no governo de Juscelino Kubitschek, foram organizadas algumas campanhas em defesa do folclore nacional, com a supervisão do Ministério da Educação e da Cultura (MEC). Após os anos 50, alguns eventos tiveram a finalidade de recensear a cultura “popular” como congressos, cursos intensivos de folclore, publicações de revistas especializadas ou de cadernos de folclore (CAVIGNAC, 2001, p.66). Com base em tais dados, inferimos que a cultura foi tratada como uma área importante da sociedade brasileira e que tal resgate, bem como a suposta valorização, coexistiu com os estudos concernentes às formas de literatura popular do nordeste. Estes se concentraram no estudo da literatura de cordel, forma escrita dos versos populares, e, além disso, na compilação de versos orais dos cantadores populares nordestinos.

Quando observamos as décadas de 60 e 70 no Brasil, percebemos que estas abrangeram momentos marcados por uma forte conturbação de caráter político e ideológico, iniciada no período ditatorial em 1964, com o golpe militar. Dessa maneira, o novo regime configurou-se como um momento de repressão aos opositoristas do governo, na figura de políticos, de intelectuais, de jornalistas, de artistas, que vivenciaram o auge da ditadura bastante rigorosa, Por outro lado, pela valorização da cultura nacional, um jogo político dos governantes, o denominado “milagre econômico”, consolidado pelo surgimento de uma classe média brasileira e pela tentativa de elevação da moral da população, por meio de campanhas ufanistas.

Nesse sentido, os escritos de Mark Curran (2001) confirmam a atenção dada pelos intelectuais à “tradição literária folclórico-popular”, que constituía, além de uma forma de fruição, também um retrato “folclórico-popular da história e da política brasileiras” (CURRAN, 2001, p.13). Devido a tais aspectos, encontramos versos populares que trazem como heróis personagens históricos ou folclóricos vivenciando

situações típicas do interior do Brasil. Por isso, Curran aponta este aspecto como um dos focos do seu interesse:

Interessavam-me as histórias baseadas pelo menos em parte na realidade histórica. Carlos Magno e os Doze Pares *versus* os malditos mouros, o fanatismo religioso e os movimentos messiânicos no velho sertão, o cangaço no Nordeste, o vaqueiro heróico e o sertanejo valente que se converteram em mitos; o humor e a sátira do nordestino voltados para o estrangeiro no Brasil, os pequenos eventos locais (como o matuto na feira da vila do interior) ou ainda aqueles envolvendo políticos da região, do país ou até do exterior; a luta de vida e morte para sobreviver no Nordeste, com a subsequente migração para o Amazonas, Rio de Janeiro, São Paulo ou Brasília (CURRAN, 2001, p.13).

Quando contextualizamos o olhar dirigido à literatura popular nas referidas décadas, percebemos que ele parece ser impulsionado por um objetivo político. Essa maneira de ver o popular serviu à necessidade de uma política de integração nacional e de valorização da cultura nacional, que preconizava um desenvolvimento tanto infra-estrutural, por meio da construção de rodovias, quanto intelectual, centrado na preservação das manifestações culturais brasileiras. Tal postura leva Maria Teresa Didier (2000, p.27) a afirmar que, impactados pelo Ato institucional nº 5, os primeiros anos da década de 70 se caracterizaram por um discurso governamental que defendia uma “representação autoritária e unificadora da Nação”. Assim, campanhas nacionalistas como “Brasil: ame-o ou deixe-o” tiveram reflexo na sociedade brasileira, que vivia um período de crescimento econômico, de entusiasmo nesse campo, fato que culminava na expectativa de um futuro grandioso para o Brasil.

Desse modo, sob influência das campanhas políticas, de valorização do esporte e do sentimento de brasilidade, entre outros aspectos, o brasileiro usufruía um poder aquisitivo que não possuía anteriormente, consolidando, por meio desse sentimento de progresso, um forte nacionalismo. Paulatinamente, as mudanças estruturais assentavam-se na construção de estradas com o objetivo de interligar o país, unindo os estados mais desenvolvidos às regiões estagnadas economicamente, a fim de desenvolver o Brasil como um todo. O propósito era utilizar a mão de obra existente nas regiões norte e nordeste do país, permitindo que a classe menos favorecida pudesse migrar e estabelecer-se economicamente. Para tanto, conforme ressalta Didier (2000, p.28), em setembro de 1971, o governo Médici formalizou perante o Congresso Nacional o seu primeiro Plano Nacional de

Desenvolvimento, no qual delineava as bases da integração nacional, que incluía a conexão à Amazônia, por meio de rodovias, bem como o desenvolvimento do nordeste. Tais planos se fundamentavam no propósito de “valer-se convenientemente dos recursos humanos e da dimensão continental e traçar as linhas para a integração social”. Dadas essas razões, atento a tais finalidades, o governo pretendia utilizar a mão-de-obra nordestina para desenvolver os projetos de construção da rodovia Transamazônica.

Ao mesmo tempo em que se ampliava uma política atenta ao progresso do Brasil, o setor cultural sofria certos abalos. A crítica ao governo se tornava mais severa devido à crise do petróleo, à inflação, ao déficit econômico e à insatisfação da igreja com a política de amparo à classe baixa, bem como à perseguição aos indivíduos atuantes em grupos de esquerda. Sendo assim, firmou-se um movimento subversivo e antigovernamental organizado pelos estudantes, geralmente ligados à intelectualidade e à cultura e, por conta disso, o setor cultural passou a ser considerado um fomentador de subversores. Didier (2000, p.32-33) esclarece que o governo pretendia neutralizar as críticas sofridas por meio de órgãos repressores como a Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Educação e Cultura, que elaborou o documento “Como eles agem”. Com o propósito denunciatório, o documento alertava que o setor cultural era utilizado para fazer propaganda contra o sistema. Isso se revelava na figura do cineasta Glauber Rocha, mentor do Cinema Novo e seguidor do cinema engajado que Godard deu início na França. Portanto, isso representava perigo à administração vigente, na medida em que as produções de Godard constituíram o estandarte do movimento de Maio de 68, na França, cuja repercussão teve ressonância mundial. Da mesma forma, o cineasta brasileiro e seus seguidores representavam um risco para a política de propagar o sentimento nacionalista, que julgou o Cinema Novo um subversor. Essa nova expressão da cinematografia nacional tematizava problemas sociais como a seca, o messianismo, o cangaço, a política, os meios de comunicação de massa; revelavam um Brasil primitivo, que destoava da imagem que as propagandas sociais difundiam nas campanhas.

Alfredo Bosi (2006, p. 312-313), em *Dialética da Colonização*, delineia o final da década de 60 e início de 70 como um período de *viragens*, devido às diversas transformações nas áreas da cultura nacional e da educação. Na educação se deu a mudança de paradigma, do modelo estruturalista para o formalista, mas as

mudanças mais radicais se deram no nível das ciências sociais e humanas. Assim, disciplinas fundamentais na formação crítica dos sujeitos foram retiradas dos currículos, como uma tentativa de *neutralizar* qualquer possibilidade de oposição ao regime ditatorial. Desse modo, a neutralização das dissidências representava uma prática comum no processo de modernização, ou seja, um recurso necessário às sociedades neocapitalistas, a fim de intimidar qualquer tentativa de tomada de consciência dos indivíduos acerca das contradições daquele contexto (BOSI, 2006, p.317).

No período em questão, o “nordeste e seus problemas estruturais pareciam destoar da imagem de um país de futuro grandioso” (DIDIER, 2000, p.28) devido ao atraso tecnológico e ao baixo desenvolvimento. Nesse viés, como uma região não atingida pela política de expansão, passa a ser considerada pelo governo um espaço de dicotomias: um lugar atrasado em relação às demais regiões brasileiras e, ao mesmo tempo, abundante em tradições culturais. Sob tal visão, o nordeste foi avaliado de maneira contraditória por diferentes grupos sociais como sendo um local de “resistência contra as influências externas e industrializantes e enfatizado por outros como o espelho do subdesenvolvimento” (DIDIER, 2000, p.35). Essa consideração revela certo equívoco quando confunde resistência com o grau de dificuldade enfrentado pelo povo do interior de travar contato com a cultura dos grandes centros. Nesse sentido, apresentando a imagem do nordeste no contexto brasileiro, Didier coloca que

[...] Nessa aura de tradição preservada, essa região é considerada como contadora dos princípios identitários da Nação. Assim é construída a imagem ambivalente da região nordeste, relacionada ao passado cristalizado, rico de cultura popular como expressão da tradição ou como fonte de resistência à desagregação capitalista/moderna. Primordialmente vinculada ao passado, à “pureza” e à identidade nacional, a cultura popular, nessa concepção, é possuidora de essência e linearidade (DIDIER, 2000, p.35).

Ao fazer um paralelo entre cultura erudita e popular, Bosi (2006, p.309) enfatiza que, como contraponto da primeira, existia uma cultura iletrada que ainda não fora contaminada pelo academicismo das universidades. Esta cultura correspondia à materialidade e aos simbolismos “do homem rústico, sertanejo ou interiorano”, mas também “do homem pobre e suburbano” que ainda não assimilara as “estruturas simbólicas da cidade moderna”.

Com efeito, quando refletimos a estética popular, percebemos um senso crítico pouco apurado, certo reducionismo ao tratar questões de teor político-econômico-social. Notamos esse traço no uso que os cantadores fazem das notícias lidas ou ouvidas e na filtragem dos dados mais superficiais para versificá-los. Mesmo diante desse fato, os folhetos de cordel, quando observados em conjunto, revelam o panorama político nacional de maneira bastante clara, ainda que a manifestem de forma acrítica. Nesse viés, os folhetos são valorizados também pelo seu teor jornalístico, já que têm a visão clara e direta do fato, ainda que simplificada, sendo denominados como “a crônica do povo”, conforme Mark Curran (2001) evidencia em seus estudos baseados nos folhetos populares. Curran (2001, p.18) ressalta que “a cosmovisão essencial do cordel mostra quase total identificação com as crenças e os valores do nordestino pobre e humilde”, estando este radicado no seu lugar de origem, no centro-sul do país ou na capital.

Manuel Diégues Júnior (1986, p. 41) aponta as transformações sociais ocorridas no nordeste a partir da popularização do rádio e da televisão. Em decorrência disso, o folheto de cordel passou a perder espaço. No entanto não desapareceu totalmente, continuou a ser apreciado por pessoas humildes que decoravam as histórias e também por grupos específicos de estudiosos que reconheciam a importância dessa expressão artística. Esse enfraquecimento vem de longa data, pois desde a década de vinte e início de trinta, o rádio se configurou como o veículo que aproximava a família, devido ao hábito desta se reunir para ouvir as notícias, as músicas, as propagandas, afastando-se da prática da leitura coletiva.

Assim, a literatura popular dos folhetos se conservou como um elemento residual³ dos antigos hábitos perdendo espaço para novas tecnologias, outras formas de divertimento e de expressão. Seu terreno passou a ser o campo das pesquisas e da cultura, foco de interesse de acadêmicos e de curiosos.

1.3 Notas sobre a literatura popular do nordeste

³Tal aproveitamento, considerado segundo a ótica de Raymond Williams (1980, p. 144), trata de instâncias culturais formadas, efetivamente, no passado, que ainda se encontram em atividade dentro do processo cultural, não somente como um elemento do passado, mas também como um efetivo elemento do presente.

A Literatura Popular do Nordeste tomou forma a partir das incontáveis influências culturais dos povos que chegaram ao Brasil no período colonial. A vinda de portugueses, espanhóis, franceses, africanos e holandeses trouxe novos modos de vida, que foram incorporados na sociedade que se formava e que resultou na cultura híbrida consolidada no espaço geográfico nordestino.

Quando investigamos as circunstâncias de formação da literatura popular do nordeste, elaborada por uma classe analfabeta ou semi-analfabeta, chegamos a textos procedentes de uma tradição letrada européia firmada no século dos descobrimentos. De tal maneira, o objetivo neste capítulo será o de reconstituir os estágios de consolidação da referida literatura, não somente como manifestação artística, mas também como objeto de estudo. Para tanto, tomamos como base as pesquisas de Luis da Câmara Cascudo, pelo fato deste folclorista deixar uma grande quantidade de obras relacionadas à cultura popular, à literatura popular e ao folclore brasileiro. Também nos apoiamos nos estudos de Cavalcanti Proença, Manuel Diégues Júnior, Thiers Martins Moreira, entre outros pesquisadores dessa expressão literária.

1.3.1 A literatura popular do nordeste como objeto de estudo

De acordo com Thiers Martins Moreira (1964, p.vii), os estudos concernentes à literatura popular do nordeste adquiriram relevo no Brasil, no final do século XIX, a partir das pesquisas de folcloristas como Silvio Romero (1851-1914), Rodrigues de Carvalho (1867-1935) e Gustavo Barroso (1888-1959). José de Alencar (1829-1877), como jornalista e escritor, também se lançou à coleta de materiais de origem popular, publicando em *O Nosso Cancioneiro* (1874) alguns versos relacionados à gesta dos vaqueiros e à gesta do boi. Alguns anos depois, as obras *Cantos Populares do Brasil* (1883) e *Contos Populares do Brasil* (1885), ambas de Silvio Romero, publicadas em Lisboa, constituíram os primeiros documentários da literatura oral brasileira (CASCUDO, 1985, p.17). As compilações e pesquisas não são contemporâneas, apresentam proximidade temática, visto que há uma diferença metodológica que separa Alencar e Romero, pois, enquanto José de Alencar preencheu algumas lacunas das composições conservadas pelo povo com versos

reconstruídos por ele próprio, mantendo o mesmo tema, bem como a seqüência dos fatos, porém recriando certos versos, Silvio Romero anos depois coletou apenas os versos mantidos na memória do povo, sem interferir na sua extensão ou no seu conteúdo (CASCUDO, 1985, p. 18).

Cascudo (1953, p.14), em sua reconstrução do leitor brasileiro, afirma que não pode precisar o que eles liam nos séculos XVI e XVII. Acredita, no entanto, que se tratava de sermões, hagiolários e livros de exemplos. Assim, como forma de divertir o serão noturno, o folclorista supõe que o português devia contar e ouvir histórias, já que o livro como objeto era um artigo de luxo, sobretudo, na exótica colônia. Nesse período, a Inquisição do Santo Ofício fiscalizava as leituras dos habitantes do lugar, para isso existiam as *Denúncias*, ou seja, relatórios que inventariavam os livros encontrados nas casas dos moradores da colônia.

Observando documentos das *Denúncias* da Bahia, de Pernambuco e do Rio de Janeiro, sobressai-se dentre as obras européias que circulavam no Brasil no período colonial *Diana*, Jorge de Montemor, que marcou o início da novela pastoril na Espanha, obra presente nos Índices Expurgatórios da Santa Inquisição. Também a *Metamorfose*, de Ovídio; as *Novelas Exemplares*, de Cervantes; *Os Lusíadas*, de Camões; a *Celestina*, de Fernando de Rojas, entre outros. Contudo, não existem referências às novelas tradicionais e de grande adoração do povo como *A donzela Teodora* ou *Roberto do Diabo*. Isso se torna contraditório quando Cascudo (1953, p. 16) observa que uma grande quantidade desses *pliegos sueltos* chegava à América. Em 1606, mil e quinhentos exemplares de *Don Quijote*, uma obra de maior porte, mais densa e cara, passaram a circular pela América, evidenciando que os pequenos folhetos deviam circular com muita facilidade, mas podem ter sido omitidos das *Denúncias*.

Outra leitura comum, de acordo com os escritos de Cascudo (1953, p.22), tratava-se de textos sobre a vida dos santos. Nesse sentido, chama atenção a descrição de uma espécie de almanaque de grande circulação, o *Lunário Perpétuo*, que constituía uma leitura deleitosa. Este era uma variação do *Lunario Perpetuo* espanhol, que foi o primeiro deles, sendo adaptado em 1703 para o português, em Lisboa, e, conseqüentemente, trazido para o Brasil no período colonial. Conforme o relato do pesquisador, circulavam opiniões de que uma casa de criação sem rosário e sem o *Lunário Perpétuo* era impossível.

A partir de tais dados, os estudos de Câmara Cascudo contribuem no sentido de esclarecer como se formou o público apreciador da literatura no país e os tipos de obras com as quais o povo travou contato. A população vinda da camada mais humilde da sociedade (que dispunha de poucos recursos e era analfabeta ou semi-analfabeta), inconscientemente, encontrou nos folhetos uma forma de conhecer as histórias que circulavam na Europa no período em que o Brasil foi descoberto e colonizado pelos portugueses. Assim, no cenário nacional as histórias provenientes de uma tradição letrada, ainda que bastante popular, foram recriadas e seus personagens mitificados pela visão quixotesca do povo brasileiro, uma espécie de ilusão do real, de mascaramento da realidade pela crença inabalável em um futuro de igualdade.

Para um delineamento da Literatura Popular do Nordeste é importante revisar as pesquisas realizadas por Câmara Cascudo a respeito de Literatura Oral, Popular e Tradicional. Nessa empreitada, os amplos estudos do folclorista, em *Cinco Livros do Povo*, delimitam cada um desses termos, empregados como sinônimos por alguns apreciadores, mas de grande diferença em suas essências. Nos estudos de Câmara Cascudo observamos que a poesia oral brasileira não se trata de uma poesia oral primitiva e sim uma modalidade poética oriunda de uma sociedade que dissemina a escritura.

Luis da Câmara Cascudo (1953, p. 10-11) esclarece que a Literatura Oral apresenta traços de transmissão verbal, compondo-se de contos de fadas, facécias, anedotas, adivinhas, casos, autos cantados e declamados, desafios, entre outras manifestações. Ela é anônima, pois sua existência é bastante antiga, pertence à multidão e provém de fontes variadas. Desse modo, pelo fato de ser oral, ela sofre modificações constantes, fator que justifica as diferentes versões que as composições podem apresentar dependendo da localidade onde são cultivadas, das adaptações feitas pelos indivíduos, já que estes podem associá-la a fatores sócio-culturais que orientam a comunidade em que vivem. Cascudo ainda chama a atenção para o amálgama que se dá entre a literatura oral corrente com as novidades trazidas pelos viajantes; com as notícias vagas e as informações lidas que se mantém na memória do povo, vivificando essa literatura.

Manuel Cavalcanti Proença (1964, p.1) estabelece um diálogo com Cascudo quando afirma que a literatura oral está dividida em duas linhas: a primeira, folclórica, transmitida oralmente, que não se sujeita à moda, que se tornou anônima

pelo esquecimento dos autores, passada a patrimônio coletivo; a segunda, popular, é transmitida por meios técnicos, como as impressões, e está sujeita à moda, não é anônima, no entanto possui uma forte ligação com a poesia folclórica. Quando essas duas formas de literatura oral se imbricam, torna-se difícil distinguir o limiar entre uma e outra, pois elas passam a ser “limitantes e superpostas”, impossibilitando a classificação.

Acerca da Literatura Popular, Câmara Cascudo (1953, p.11) esclarece que ela é típica e impressa, tendo autor conhecido ou não. Como exemplo dessa categoria literária, o estudioso cita os folhetos de cordel, cujos assuntos são diversos, visto que qualquer tema pode ser versificado em quadras, abecês, sextilhas, décimas, etc. Nesse formato podem aparecer temas sociais, grandes caçadas, enchentes, incêndios, lutas, festas, milagres, crimes, entre outros assuntos. Assim, entre as produções mais conhecidas e reimpressas estão *Alonso e Marina*, *Zezinho e Mariquinha*, *Capitão de Navio*, *Cancão de Fogo*, *Iracema*, *Os Doze Pares de França*, etc. Esses são folhetos que se estabelecem como modelos de histórias amorosas ou heróicas, exemplificando aos compositores a estrutura da narrativa, que pode ser reelaborada com personagens e espaços diferentes, e que, no entanto, conservam desfechos idênticos: o herói ou a heroína que sofre tribulações, tem a honra colocada em xeque, supera os entraves e conquista a felicidade, assemelhando-se à estrutura das narrativas tradicionais.

Cascudo (1953, p. 12) cita como principais expoentes da literatura dos folhetos os poetas Leandro Gomes de Barros (1868-1918), Francisco das Chagas Batista (1885-1929), João Martins de Ataíde (1880-1959), devido à extensa produção desses cantadores, à variedade temática e à grande apreciação do povo. Cascudo (1953, p. 13), de forma apaixonada, afirma que tais versos são “um reflexo poderoso da mentalidade coletiva em cujo meio nasce e vive”, por isso, tal produção se converte em “um retrato do temperamento, predileções, antipatias, fixando o processo de compreensão, do raciocínio e do julgamento” dos criadores. Dessa forma, as composições de tais artistas convertem-se em fontes de pesquisa para entender a visão da sociedade em questão.

Por Literatura Tradicional, Cascudo (1953, p. 13) compreende os textos impressos recebidos há séculos, como as novelas *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, *Princesa Magalona*, *João de Calais* e *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Tais novelas tiveram origem

erudita, carregam consigo o reconhecimento de um público especializado, pois foram estudadas na novelística francesa, espanhola, italiana e portuguesa e, com a chegada ao Brasil, passaram a divertir o povo e a despertar o interesse de estudiosos.

A respeito da postura do brasileiro diante de tais leituras, e da consagração de determinadas histórias, bem como de suas personagens – como é o caso dos Doze Pares de França -, Câmara Cascudo enfatiza que, na época em que desenvolveu suas pesquisas,

Estarreceria um psicólogo social afirmar-se que o povo lê essas novelas porque é o mesmo do século XV, XVI, XVII, XVIII... Seria tornar marginais todas as demais atividades literárias. Mas não apenas lê, como lemos os nossos romancistas, poetas, ensaístas, filósofos e antropólogos. Obriga a continuidade do gênero, isolado e limitado a poucos tipos, séculos e séculos, geração a geração. Nenhum fenômeno cultural mereceria tanto o exame da técnica psicológica como a existência dessas novelas humildes, enroladas em capas de policromia popularesca, trazendo assuntos inatuais e pretéritos [...]. Nada se pode comparar na antiguidade dessa simpatia anônima e popular. Nenhum nome tem vivido tanto nas obras pela leitura no tempo (CASCUDO, 1953, p. 27-28).

O trecho transparece o sentimento de Cascudo em relação a essa literatura. Sentimentalismo que dominou grande parte dos folcloristas, em sua maioria nordestinos, que pesquisaram esses temas, como também a personagem do romance suassuniano. A partir de tal idéia, a literatura popular do nordeste reforça a impressão de ser uma arte presa a um passado, aspecto que é visto na obra suassuniana: “Eu me recordava perfeitamente do velho Fidalgo, Dom Manuel Pereira, Senhor da Carnaúba. Como membro do Estado-Maior do Rei Dom José Pereira, tinha sido um dos Doze Pares e um dos Grandes do Reino de Princesa” (RPR, 2007, p.118)⁴. No fragmento, as personagens dos folhetos fazem parte da vida das pessoas de carne e osso, tais personagens transformam-se em qualificativos, a hierarquia social é composta por figuras de um “reino” medieval de reis, cavaleiros e fidalgos dentro do nordeste interiorano em pleno século XX. Desse modo, Suassuna consegue mostrar na sua narrativa pessoas que convivem diariamente com os seres mitificados pelas histórias medievais e freqüentemente presentes na literatura de cordel.

⁴ Todas as citações seguidas da sigla RPR remetem ao **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta**, Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

1.3.2 A posição suassuniana

Com base nas idéias anteriores, percebemos que as formulações de Câmara Cascudo antecipam o texto suassuniano. A presença da literatura nordestina tanto em sua forma popular quanto tradicional se faz evidente no *Romance d'A Pedra do Reino*. Quaderna é, antes de tudo, um teórico dessa literatura. As novelas, os romances, bem como algumas personagens apontadas por Cascudo, são alicerces que dão base à construção do “Castelo Poético” da personagem Pedro Dinis Quaderna, sendo citados em diversas passagens como exemplos de conduta, como influência temática e como modelo teórico refletido e conceituado pelo protagonista da obra.

A construção do romance suassuniano, bem como a elaboração do projeto literário de Quaderna, contribui de forma teórica, para definir o que é a literatura popular no contexto brasileiro e no contexto local onde é produzida; busca incessantemente a valorização dessa manifestação; presta homenagem aos cantadores citados ao longo da obra e, da mesma forma que a “literatura do povo”, insere no local o universal. Na empreitada de Suassuna, há uma tentativa de romper o círculo vicioso relatado por Cascudo:

Os leitores que conservam esses folhetos em vida ininterrupta, renovada e atual, são justamente os mais desprotegidos de elementos para sua defesa e para legitimar financeiramente essa persistência. Decorrentemente os folhetos devem ter baixo preço e circular nas artérias de um organismo primitivo e simples em sua disposição intelectual. Poucas são as exigências para os enredos, a linguagem é suficiente, os quadros bastam à curiosidade e a moral promanada do assunto sedutor é clara e agilmente sentida como a mais própria e natural (CASCUDO, 1953, p.29).

Tal tentativa é visível nas passagens em que Quaderna faz alguns comentários acerca da elaboração do seu romance. No fragmento abaixo percebemos que o protagonista, devido à censura que recebia dos intelectuais Samuel e Clemente, sentia-se constrangido por admirar a arte dos cantadores nordestinos. Assim, foi preciso conhecer a opinião de um acadêmico validando a referida literatura para se sentir liberto de qualquer preconceito, perdendo a vergonha por admirar os cantadores de chapéu de couro, conforme o trecho ilustra:

Explico a Vossas Excelências que, sendo já, como sou, um Acadêmico, tive, na infância, muito contacto com os Cantadores sertanejos, tendo

mesmo, sob as ordens de meu velho primo João Melchíades Ferreira da Silva, praticado um pouco da arte da cantoria. Depois, porém, por influência do Doutor Samuel e do Professor Clemente, passei a desprezar os Cantadores. Até que, lá um dia, li um artigo de escritor consagrado e Acadêmico, o paraibano Carlos Dias Fernandes, artigo no qual, depois de chamar os Cantadores de “Trovadores de chapéu de couro”, ele os elogiava, dizendo que “o espírito épico da nossa Raça”, andava certamente esparsa por aí, nos cantos rudes daqueles “Aedos sertanejos”. Depois daí, senti-me autorizado a externar meu velho e secreto gosto, minha velha e secreta admiração (RPR, 2007, p.44).

Essa mentalidade evidencia parte do processo de amadurecimento teórico de Quaderna, que passa a utilizar os versos dos cantadores como principal fonte influência. Em uma instância mais profunda, o reconhecimento do acadêmico em relação aos cantadores e seus folhetos mexem com a estrutura psicológica de sujeito, levando-o a auto afirmar-se e a perceber o seu lugar na literatura. É o primeiro passo para que o protagonista megalomaníaco parta, munido de um conhecimento enciclopédico, em busca da concretização do seu “Castelo Poético”, a grande “Obra Lapidar” que poderá sagrá-lo “Gênio da Raça Brasileira”.

Vale lembrar que nos jargões da poesia popular “marcos”, “fortes”, “lagoas” e “castelos” representam as obras que são erguidas com palavras. Assim, nos desafios, cada cantador constrói seu castelo, e seu adversário tem a missão de derrubá-lo com versos que colocam em xeque os anteriores. Isso ainda recorda a idéia do cantador de erguer uma fortaleza em estilo feudal, atestando a memória inconsciente herdada das velhas histórias dos ancestrais (CASCUDO, s.d., 158). Parece ser baseado em tal idéia que Quaderna discorre acerca de seu fazer literário. Dessa forma, revela que é o uso hábil da palavra e não o uso da força que o ajudará a construir sua obra:

Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado. Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que eu ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império (RPR, 2007, p. 115)

Ainda teorizando esse fazer poético, Quaderna põe em relevo as vantagens de ser um cantador, um construtor de castelos. A edificação desse reino comprova a afinidade com a literatura dos folhetos, por aludir a enredos que tangenciam variantes do ciclo temático do cordel como o cenário empoeirado das caatingas, espaço percorrido por vaqueiros e cangaceiros, por cavaleiros sertanejos, vestidos

com roupas de couro, lugar que é cenário de lutas, de emboscadas, de amores, vividos sob o sol sertanejo:

Ali eu reergueria, sem perigo de vida, as Torres do lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono, de pedra-de-ara, de ninho de gaviões, onde eu pudesse respirar os ares das grandes alturas. Seria um Reino Literário, pedregoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro. Um reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembandado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo, tudo isso batido pelas duas ventanias guerreiras do Sertão: o *cariri*, vento frio e áspero das noites de serra, e o *espinhara*, o vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas. Nas serras, nas caatingas e nas estradas, apareciam as partes cangaceiras e bandeiras da história, guardando-se as partes de galhofa e estradeirice para os pátios, cozinhas e veredas, e as partes de amor e safadeza para os quartos e camarinhas do Castelo, que era o Marco central do Reino inteiro (RPR, 2007, p.115-116).

A importância dessa expressão artística está em evidência não apenas no *Romance*, mas também nos ensaios publicados pelo autor. Suassuna enfatiza que a literatura popular existe e que pode ser admirada no “maior e mais variado Romanceliro vivo do mundo”, os folhetos de cordel (SUASSUNA, 2008, p.152). Seu engajamento é tão profundo que, na tentativa de esclarecer os diferentes níveis do Romanceliro Popular do Nordeste, Suassuna criou uma classificação que define o lugar ocupado por cada modalidade artística, compreendida pelo modo como se expressa. Ainda busca uma caracterização geral de cada área, quando propõe a divisão. Assim, estabelece que no campo do Romanceliro Popular prevalecem duas divisões principais: de um lado, a poesia improvisada, da qual fazem parte composições em sextilhas, décimas e estrofes que derivam desses modelos; de outro lado, as poesias oriundas de uma tradição oral decorada e da literatura de cordel. Tal subdivisão compreende os abecês, as pelejas, as cantigas e os romances, que, por sua vez, podem ser classificados por ciclos temáticos, divididos em: Ciclo Heróico; Ciclo do Maravilhoso; Ciclo Religioso e de Moralidades; Ciclo Cômico, Satírico e Picaresco; Ciclo Histórico e Circunstancial; Ciclo de Amor e de Fidelidade (SUASSUNA, 2007, p.256). A partir de tal fixação, temos uma possibilidade de classificação que é usada por muitos pesquisadores ainda hoje na compilação de textos da literatura popular.

1.3.3 Características da poesia popular do nordeste

Conforme o estudioso Thiers Martins Moreira (1964, p. vii), em *Literatura popular em verso*, a Literatura de cordel - denominada dessa forma pela exposição dos folhetos pendurados em barbantes nas feiras - desenvolveu-se mais rapidamente desde 1900, manifestando-se, principalmente, do estado da Bahia ao Pará. Essa era conhecida dentro de grupos sociais menos favorecidos, sendo elaborada, apreciada e mantida dentro desse círculo.

Na atividade de folclorista, Câmara Cascudo, nos idos de 1900, recolheu vários textos fundadores da literatura de cordel, explicando a origem dos mesmos na tradição literária medieval das novelas de cavalaria. Assim, tais estudos, bem como as criações literárias do período, contribuíram no sentido de romper com a distância que separava o popular do erudito, já que estes evidenciavam a influência de uma literatura culta na elaboração dos folhetos. Com isso, de acordo com Proença (1964, p. vii), os estudiosos partiam do terreno popular até atingir o campo da observação crítica e teórica, que evidenciava a preocupação documental e erudita por parte desses críticos. Isso aconteceu por temerem a perda dos registros dessa criação, muitas vezes anônima, impulsionando a compilação das obras mais difundidas.

A catalogação de tais histórias deu origem ao Romanceiro. Nele é possível encontrar composições versificadas que expõem as concepções dos autores que elaboram as narrativas, que as contam ou concedem-nas a outros trovadores, como eles se autodenominam. De acordo com Moreira, a importância de tal Romanceiro se firma pelo sentido sociológico, como um reflexo da sociedade que o elabora; pelo olhar lingüístico que podemos lançar sobre os versos, portadores do valor poético e social de quem cria as obras. Além disso, pela consciência artística explicitada em nos poemas, que evidencia um conhecimento das normas, muitas vezes intuitivo, que balizam essas composições. Sobretudo, pelo discernimento do lugar social que ocupam, sentimento de pertença a um grupo de trovadores, de cantadores, de impressores, de xilógrafos, de vendedores de folhetos, ou seja, de um círculo que necessita de cada um desses elos na sua cadeia. O pesquisador descreve o modo como tais elementos se articulam:

Os nomes circulam entre eles como circulam na sociedade do sertão. Os pontos altos das pelejas, reais ou especialmente elaboradas como matéria de um folheto, difundem-se nas estrofes que a memória popular guarda, e são contados como feitos do trovador, como índice de sua agudeza e de sua maestria nas artes do verso, que denominam pés, segundo o gosto antigo. Quanto às técnicas poéticas, o virtuosismo atinge a minúcias impressionantes que nos lembram sutilezas formais da lírica provençal ou galego-portuguesa, e nenhum bom cantador deve ignorá-las. A arte, em sua plenitude, exige de seus cultores domínio firme, e uma espécie de sanção coletiva cairá sobre aquele que, usando-a, nela fracassar (MOREIRA, 1964, p.viii).

Moreira (1964, p. xix) reitera as colocações de Câmara Cascudo quando expõe a temática de tais composições. Assim, acontecimentos importantes do país, de países distantes, as histórias tradicionais, os elementos folclóricos, as personagens reais ou de ficção, as lendas, “todo um mundo de temas, de traços de vida” que possam ser fonte de sentimentos ou de ações, tornam-se matéria para as trovas. Para isso, o trovador “dá-lhe o tratamento poético e narrativo”, escreve o folheto e lança-o pelas feiras, praças e ruas. Desse modo, faz a palavra renascer na paisagem brasileira com um sabor medieval, “sem burgos e sem castelos, mas na áspera rudeza das caatingas, ou nos núcleos urbanos que polarizam os homens do Norte e do Nordeste” (MOREIRA, 1964, p.viii). Essa atmosfera é freqüentemente visualizada no *Romance d’A Pedra do Reino*:

Outro dia, eu li um desses horríveis “folhetos” que você e seus irmãos imprimem na tipografia da *Gazeta* e vendem nas feiras. Para lhe ser franco, foi uma das coisas mais alienadas que já vi. Começava o Cantador dizendo que “no Reino do Pajeú”, em Pernambuco, morava “um honesto Fazendeiro”. Chamar o fazendeiro de honesto já era ruim! Mas, além disso, o “honesto fazendeiro” era, ainda, “pai de uma Princesa, que era alva como os lírios e honesta como a pureza”. *Alva* é dado como elogio! E, como se não bastasse, o desgraçado do Cantador aceita os padrões morais da classe dominante, e elogia a filha do opressor! Mas a coisa vai além! Sendo o tal “honesto fazendeiro” o “Rei do lugar” (imagine!), morava ali perto um Negro cangaceiro, cujo costume era “deflorar donzelas”. Um dia, vendo a tal “Princesa”, filha do “Rei fazendeiro”, o Negro resolve “desfolhar a folha dela”. Pois bem: com esse enredo armado, o peste do Cantador toma o partido do fazendeiro e da moça, e volta toda sua antipatia contra o Cangaceiro Negro, ao lado do qual ele deveria estar, por solidariedade racial e por coerência na luta de classes! Agora pergunto: o que é que a Esquerda pode com Cantadores como esse e com Cangaceiros aliados aos poderosos, Quaderna? (RPR, 2007, 277-278).

No fragmento, Clemente, um dos mentores intelectuais de Quaderna, expõe a temática de um folheto de cordel, no qual a “realeza” de tal cenário, governado por um Rei, habitado por uma Princesa, localiza-se em pleno Pajeú, sertão pernambucano. Clemente faz uma crítica à postura ideológica do cantador e ao

caráter inverossímil de seus versos, pois não é cabível um sertão nordestino habitado por uma nobreza medieval, cujos traços físicos também sugerem uma descendência européia. Aliado a isso, Clemente critica o caráter maniqueísta do Cantador, pois este se posiciona do lado do “Rei Fazendeiro”, demonizando o “Negro Cangaceiro”, que, por pertencer a uma classe à margem da sociedade, poderia estar mais próximo do cantador, também marginalizado. Nesse fragmento ainda é possível perceber nas palavras de Clemente a observação de que falta às classes “dominadas” politicamente o senso crítico necessário para relativizar as atitudes da classe dominante. Talvez essa postura confirme a fácil institucionalização do sistema de clãs no nordeste ou, como Oliveira Vianna (1955) explica, um variado complexo no qual orbitavam diversas camadas sociais com um pacto tácito de proteção mútua, de apoio incondicional. Dessa forma se organizavam as famílias poderosas, com proteção de cangaceiros, com o apoio de gente humilde que delas dependiam ao mesmo tempo em que consolidavam a importância política do senhor.

1.3.4 Os cantadores e suas composições poéticas

Em *Vaqueiros e Cantadores* (s.d), Câmara Cascudo faz uma descrição apaixonada da figura do cantador popular e associa essa figura aos poetas de diversas tradições. Com isso, imprime no cantador nordestino o mesmo dom e talento para ilustrar as façanhas de seus iguais, as suas origens. Esse cantador, embora se assemelhe aos aedos, rapsodos ou bardos tem características particulares como a rudeza e o desafino do seu cantar:

Que é o Cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganís e metrís árabes, da velática da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos scaldos da Escandinávia, dos menestréis, dos trovadores, mestres-cantadores da Idade-Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. É a epea grega, obarditus germano, a gesta franca, a *estória* portuguesa, a xácara recordadora. É o registro a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho, o depoimento. Ele, analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical, repete, através das idades, a orgulhosa afirmativa do “velho”

no poema de Gonçalves Dias: - "*Meninos, eu vi...*" (CASCUDO, s.d, p.93-94).

Quando investigamos, na literatura popular do nordeste, os elaboradores de tais formas poéticas, chegamos a diversas denominações, mas dentre as mais freqüentes está a de "Cantador", que tem sua tradição em Portugal (PROENÇA, 1964, p.2). Nos meados de 1960, a denominação em voga era a de "trovador", qualificação que os próprios autores de poemas se davam. Isso mostra a elasticidade do termo que compreende autores de toadas ou trovas, como também são denominadas essas composições.

Acerca desses poetas populares, Cavalcanti Proença (1964, p.8) afirma que eles se situam na mesma linha dos antigos cantadores. Por isso, vendo-se impossibilitados de viver somente da sua arte, o cantador necessitava trabalhar nas mais diversas atividades, mas sua dedicação maior era aos versos que elaborava. Dedicação reconhecida pelo público, que tratava o cantador com carinho, que comprava os folhetos nas feiras para si mesmo ou para um círculo familiar ou de amizade.

Um traço interessante dessa expressão artística assentava-se na questão da originalidade. Cavalcanti Proença (1964, p.4) coloca que diferentemente do poeta culto, o poeta popular, quanto menos original se mostrava, "quanto menos rebelde às formas tradicionais", mais apreciado era por seu público. Para o poeta popular "erudição" seria reunir várias referências aos folhetos mais difundidos, às técnicas utilizadas, demonstrando seu amplo conhecimento da literatura dos folhetos.

Essas referências, reutilizações constantes, contribuíram para vulgarizar as narrativas. Entretanto, tal termo não deve ser compreendido de forma pejorativa, mas com o sentido de tornar conhecidos os versos em questão, de divulgá-los para um público maior. Com isso, os autores das narrativas tornavam-se obscurecidos pela superioridade da obra, o que, de acordo com as palavras de Proença, "significa [...] que a obra desses poetas contém tantos elementos autênticos da arte poética popular, que o povo se assenhoreou dela" (PROENÇA, 1964, p.5).

Por meio de tais colocações, entendemos que o "artista folclórico", conforme Jean Pizoán (apud PROENÇA, 1964, p.5), tratava-se de um "continuador", pois ele não representava o individual, mas todo o complexo poético em que sua obra estava inserida. Justificando seu pensamento, Pizoán afirma que "pela aceitação coletiva só se coloca aquilo que o povo aceita e torna seu. As mãos são do artista, mas a arte é

do povo”. Sendo assim, o artista, detentor da liberdade para criar seus versos, não deveria ser exigido no critério de originalidade, nem mesmo fazer dos versos sua marca registrada, porque tal poesia tem a propriedade de existir para cair no domínio popular e, com isso, obedecer ao velho ciclo de se tornar matéria poética de composições posteriores. Em algumas passagens, o *Romance d’A Pedra do Reino* é bastante ilustrativo desse reaproveitamento de versos, conforme percebemos no trecho em que Lino Pedra-Verde relata a Quaderna o “nascimento” da sua poesia:

Contava-me ele, depois, à medida que se acalmava, “o fogo da Poesia começava a incendiar seu juízo”, e o fato esquisito que lhe acontecera começava a tomar forma poética, dentro dele.

- De qualquer jeito – dizia-me ele depois – eu ia decorando todos os versos que me vinham à cabeça, para depois passar tudo para o papel. Ao mesmo tempo, eu desconfiava de já conhecer aqueles versos! De quem serão eles? Me ajude, Dinis, pra ver se eu me lembro! Serão meus, mesmo? Serão de José Pacheco? De João Ferreira de Lima? De Josué Gomes da Silva? (RPR, 2007, p.210).

Com base nesses dados, percebemos o motivo pelo qual ocorrem tantas repetições temáticas e de estilo nos versos populares. Os cantadores não buscam a originalidade, mas uma forma de expressar um tema, calcados naquilo que a literatura folclórica consolidou e que naquele momento eles priorizam como mote, acrescentando ou subtraindo elementos, mas dando vida nova com seus versos, por meio da recriação.

O protagonista do *Romance d’A Pedra do Reino*, dentre as várias atividades, ressalta o seu talento de Poeta ou Cantador. Na sua fala, mostra sua auto-estima exacerbada e o seu conhecimento das particularidades do cordel. Denominando-se um poeta versátil:

Eu [...] puxei a meu Pai! Foi dele, aliás, que puxei também as minhas qualidades poéticas, se bem que, modéstia à parte e não faltando com o respeito filial, como Poeta eu seja mais completo do que ele foi. Como o senhor deve saber, existem seis qualidades de Poeta e a maioria deles pertence a uma qualidade ou a outra. Os melhores, pertencem a duas categorias ao mesmo tempo. Mas somente os maiores de todos, os grandes, os “raros do Povo”, pertencem, ao mesmo tempo, às seis categorias! Meu Pai, que Deus guarde, era Poeta de sangue e de ciência. Mas eu, modéstia à parte, sou dos poucos, dos raros, dos grandes, porque sou, ao mesmo tempo, Poeta de cavalgação e reinação, Poeta de sangue Poeta de ciência, Poeta de pacto, de estradas e encruzilhadas, Poeta de memória e Poeta de planeta! Mesmo porém tendo sido mais completo do que ele, grande foi a influência que recebi das qualidades de Poeta, historiador, Astrólogo e genealogista Sertanejo de meu Pai! (RPR, 2007, p.368).

Quaderna, mesmo ressaltando a sua grandeza de poeta, pois se julga o mais completo deles, reconhece as qualidades do pai, que o introduziu nas artes da cantoria. Assim, as categorias de poesia mencionadas pelo protagonista, fazem alusão às temáticas das Cavalgadas, de Reis, de Ciência, lançando mão de um saber metafísico, de narrativas de Estradas, etc.

Manuel Cavalcanti Proença (1964, p.3), em seus estudos sobre a literatura de cordel, delinea o que faz parte da composição poética dessa literatura. Para o autor existe um traço primordial que irmana os diversos compositores: o ato de contar uma história, seja de príncipes, de reinos, de escravos ou de senhores de engenho. Proença afirma que não é a primeira vez que as atividades culturais são adaptadas ao nosso modo de ser. Essa adaptação, quando se dá, contribui para que tais práticas não se percam com o passar dos anos.

O ponto de partida são várias histórias tradicionais, invenções do autor ou mesmo referências a leituras do poeta. Tais histórias têm uma fórmula a ser seguida: estabilidade, sofrimento, martírio, fidelidade e um fim compensatório, em que todas as qualidades do protagonista são reconhecidas pelos demais, garantindo um caráter de herói ou de heroína. Devido a esse desfecho, Proença coloca que “daí decorre que se possa incluir como perfeitamente populares as narrativas de escritores cultos, postas em versos de poetas populares” (1964, p.4). O teórico afirma que tal solução corresponde a mesma de obras canônicas, justificando porque muitas delas são versadas por cantadores.

1.4 O Movimento Armorial – sintoma nordestino do nacionalismo

É nesse contexto que surge o Movimento Armorial, fundado por Ariano Suassuna e alguns intelectuais do nordeste brasileiro vindos do ramo das artes ou das ciências sociais e humanas. Dentre eles está Miguel dos Santos, Aluizio Braga, Lourdes Magalhães, Geber Accioly, Gilvan Samico, Fernando Lopes da Paz, Zélia Suassuna, Maria da Conceição Brennand Guerra, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel, José Tavares de Amorim, Rogério Pessoa, José Xavier, Marcos Accioly, Janice Japiassu, entre outros. Em paralelo com esses artistas, está Francisco Brennand, artista plástico pernambucano que influencia

consideravelmente o Armorial. Entretanto, representa um caso particular entre os pintores nacionais de formação européia; sua obra vanguardista, caracterizada pela inovação, impede que seja incorporado ao movimento, ainda que apresente a fusão entre a raiz barroca e a popular. No ponto de vista suassuniano (apud Santos, 2009, p. 53) “o mundo de Brennand não é, nem devia ser popular; mas revela uma identificação natural entre o sangue do artista e a linhagem cultural brasileira”.

Observando a biografia desses integrantes, notamos que fazem parte de um grupo elitizado, indivíduos que nutrem pelas expressões populares apreço e sentimentalismo. Com nomes que remontam à nobiliarquia nordestina, tais artistas são sujeitos que, aliado ao conhecimento da arte popular, trazem ainda um saber acadêmico e posicionamentos estéticos bem articulados.

O intuito do movimento orientava-se pelo desejo de criar uma arte erudita com uma raiz popular, sobretudo na cultura do povo do nordeste – considerada um dos ramos da cultura brasileira -, que recuperasse as origens dessa tradição e que a exprimisse em suas manifestações artísticas. Conforme Ariano Suassuna aponta:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus “cantares” e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1977, p.39).

De acordo com o pensamento suassuniano, a arte Armorial representa o que há de intrínseco no sertanejo: a cantoria das pelejas, o heroísmo dos folhetos de cordel, o mundo mítico presente em tal literatura, carregando ainda a xilogravura como expressão pictórica de todo o pensamento armorial. Por isso, Suassuna define como base dessa arte os folhetos de cordel, que concentram formas poéticas pouco elaboradas, mas que expressam a essência de uma cultura popular do Brasil. Assim, afirma que o folheto pode servir de “bandeira”, pois concentra três caminhos diferentes: um para a literatura, o cinema e o teatro, com base na arte da representação; outro, para as artes plásticas, por meio das xilogravuras; e o terceiro, para a música, manifesto pelo acompanhamento musical voltado aos versos (SUASSUNA, 1977, p.39).

O Armorial, mesmo adotando como modelo a arte popular nordestina, tem a consciência de que oferece outro meio para seus artistas, pois todos eles pertencem

a um grupo diferenciado, a uma realidade distinta do artista popular propriamente dito. Essa arte pretende valorizar o que há de essencial no universo popular do nordestino, desde suas insígnias, elementos simbólicos, animais típicos deste espaço geográfico, daí a forte relação com a heráldica:

[...] O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso, algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome de “armorial” para denominá-lo. Acontece que, sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo, no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais *popular* do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significa, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da Cultura popular brasileira (SUASSUNA, 1977, p.40).

Na definição de Armorial, Suassuna enfatizou que o termo em sua etimologia tinha um valor de substantivo, mas, devido à beleza, a sonoridade e à ligação com a heráldica - que ilustra imagens de animais fabulosos, vegetais, astros - o autor passou a empregá-lo como adjetivo. Assim, o caráter pictórico e ilustrativo de determinadas obras levava-o “meio brincando” a defini-la como Armorial. Porém, um outro aspecto impulsionou-o a lançar mão do termo Armorial, a sua descoberta de que tal denominação cabia também aos cantares do Romanceiro Popular do Nordeste. Suassuna afirma que os “toques ásperos” dos instrumentos nordestinos – rabeca e pífano – recordavam os sons do clavicórdio e da viola-de-arco da música barroca do século XVIII (SUASSUNA, 1977, p.40). Essa aproximação transparece o liame entre a arte popular e sua matriz erudita.

Conforme Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009, p.21), o Movimento Armorial foi fundado em Recife, no dia 18 de outubro de 1970. O espetáculo de estréia, *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, foi realizado pela Orquestra Armorial de Câmara e dividiu as atenções com uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas. O espaço que ambientou o evento foi a Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, de estilo barroco. Essa proximidade com a estética barroca permite que os artistas vivam nos seus cotidianos essa influência. Ainda cabe ressaltar que o evento foi promovido pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, cujo diretor na época era Ariano Suassuna.

A pesquisadora Maria Teresa Didier (2000, p.36) esclarece o intento dos artistas armoriais e ressalta a ligação destes com a visão romântica da identidade

nacional, resgatando nas formas populares de arte a essência da cultura brasileira. Com esse olhar, a pesquisadora destaca que a expressão literária em questão contém a fusão de três etnias: indígena ou vermelha, negra e européia. Essa fusão permite que o nordeste seja visto como um espaço de inter-relação das três etnias, mantendo características específicas de cada uma delas. Com tal ponto de vista, a autora tangencia questões colocadas por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, que, apesar de contestadas e tratadas na atualidade mais como literatura do que como documento sociológico, por muitos anos gozou de prestígio por trazer uma reflexão bastante abrangente sobre o país.

Na leitura de Didier (2000, p. 36) sobre o Armorial, o espaço nordestino abriga a aura de “mundo mágico”, redescoberto artisticamente pelos idealizadores do movimento. Essa tendência tem expressão na música, na literatura, nas artes plásticas, na dança, denotando o aprofundamento dos artistas nas “fontes da ‘cosmologia’ nordestina”.

É interessante perceber como o Movimento dialoga em alguns aspectos com obras fundamentais para o entendimento da sociedade brasileira, desde sua origem até a contemporaneidade. É o caso das colocações de Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, em que expõe como se construiu a sociedade colonial, o comportamento dos colonizadores, a miscigenação originada nesse processo, entre outros aspectos. Conhecedor de tais questões, Ariano Suassuna, como o fundador mais engajado, apresenta essas idéias como pano de fundo de sua amadurecida concepção de arte e de sociedade, que preconiza a fusão de contrários, não somente como traço herdado do Barroco, mas também como fruto da miscigenação que dá origem à “raça castanha”. Sobre esse aspecto, Didier ressalta que a identidade nacional compreendida pelo Armorial baseava-se na mistura racial entre brancos, negros e índios; nessa mestiçagem, a influência da cultura ibérica também tinha destaque, mas o que se sobressaiu foram os discursos “raciológicos” de Silvio Romero e de Gilberto Freyre, presentes na formação intelectual de Ariano Suassuna. A importância de tais sociólogos reside na reinterpretação do mestiço brasileiro, transformando-o em “positividade”. Assim, seguindo os passos de Romero e Freyre, o Armorial também considera o “pluralismo sincrético racial e cultural, como a marca emblemática da cultura nacional” (DIDIER, 2000, p.47).

Nesse viés, estendendo a noção de hibridismo étnico para o impulso de fundir elementos dicotômicos, a síntese assentou-se como um preceito armorial. Então, foi

possível perceber a conexão do Armorial com o Barroco, além das idéias freyreanas de miscigenação. Desse modo, Didier (2000, p.100) ressalta que Suassuna definiu o Armorial reiteradas vezes como um movimento inspirado tanto na arte popular nordestina, quanto no Barroco de origem ibérica, considerado um dos pilares da cultura nacional e da expressão artística ilustradora da união de contrários. Em consonância com tais aspectos, as insígnias armoriais contribuiriam no sentido de evidenciar a união ambivalente entre o popular e o erudito.

1.4.1 O olhar da crítica

Contrariando os esforços do movimento de incentivar a valorização da arte nordestina, o Armorial foi entendido pela crítica como uma arte elaborada para intelectuais desfrutarem. Esse posicionamento, conforme Didier (2000, p.46), partiu do sociólogo Renato Ortiz ao declarar “do povo eles querem só a seiva. [...] Mas o resultado somente serve para as elites. Daí talvez não se negarem a receber influências estrangeiras, mas abominarem algo realmente pop/popular”. Tal crítica foi rebatida por Suassuna que declarou: “Eu não escrevo para consumo de classe nenhuma. Parto das formas de arte e literatura populares do nordeste, porque gosto delas e, assim, expresso meu universo ficcional”. O autor Ariano Suassuna repetidas vezes menciona o seu gosto pela cultura popular e ressalta que desde a infância teve contato com a literatura dos folhetos, com cantadores, bem como com estudiosos afeiçoados ao universo popular: “a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com o qual tive estreito contacto desde a minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba” (SUASSUNA, 2008, p.179).

Ressaltando a polêmica que o movimento gerou, Didier (2000, p.47) ainda expõe que a crítica do escritor Jomar Muniz de Britto ao movimento se deu pelo caráter fechado que era imposto à cultura popular. Tendo origem num passado, ela deveria se contrapor a tudo o que vinha de novo, limitando-se e, conseqüentemente, empobrecendo a cultura brasileira.

A pesquisadora aponta que o Armorial ainda foi tachado como um escapismo, por comportar “uma maneira mágica de mostrar a realidade” (DIDIER, 2000, p.58).

Nesse sentido, estendendo a afirmação de Jomar a algumas produções literárias latino-americanas, infere-se que o crítico parece desconsiderar a tendência contemporânea de transpor a realidade de modo mágico, visto em obras como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de 1955, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, publicada em 1967, que constituem exemplos desse traço. De forma equivocada, a obra literária de Ariano Suassuna costuma ser rotulada pela crítica como neo-regionalista, ou seja, uma continuação do movimento que se consolidou com Simões Lopes Neto, autor de *Lendas do Sul* (1913) e *Contos Gauchescos* (1912); Graciliano Ramos, autor de *Vidas Secas* (1938); entre outros. Nessas obras, o panorama regional era observado por um olhar realista, que relacionava o pitoresco de determinada localidade com a construção do sujeito em relação ao espaço por ele habitado. Sendo assim, a forma realista e cruel de retratar os contextos escolhidos, assemelhava-se ao naturalismo. No nordeste, a temática da seca foi o grande mote de autores como Graciliano e Raquel de Queiroz. José Lins do Rego, por sua vez, retratou um nordeste decadente com a derrocada dos engenhos de açúcar situados na Zona da Mata.

O Nordeste como cenário perdurou ainda por vários anos na literatura modernista, teve expressividade na poesia concisa de João Cabral de Melo Neto, pertencente à Geração de 45, com *Morte e Vida Severina* (1956), com as poesias dirigidas ao rio Capibaribe ou aos reflexos da literatura popular na vida do povo da região.

Suassuna, situado na literatura contemporânea, parece desviar-se dessa periodização tanto cronológica quanto tematicamente, por isso o autor discorda da referida classificação. Com uma produção poético-literária iniciada no final da década de 40, sua obra sempre primou por retratar o espaço sertanejo. No entanto, tal utilização se diferenciou das produções regionalistas anteriores, pois não se restringia ao pitoresco e nem objetivava fazer uma análise sociológica dos indivíduos da sociedade em questão. Em vez disso, lançava mão de um estilo fantasioso, inspirado nos folhetos de cordel, nos “romances” apresentados pelos cantadores, entre outras formas de cultura popular.

Segundo Santos (2009, p. 35), a realidade da região e da vida cotidiana nunca se ausentou da arte e da literatura armorial. No entanto, o apelo regionalista foi recusado pelo autor, devido ao fato de ter sido uma espécie de neonaturalismo, privilegiando uma interpretação sociológica do nordeste. Por tal motivo, Ariano

Suassuna ancora sua produção em uma região específica, no entanto - e aí reside a chave de compreensão da sua obra – “partindo da realidade nordestina, procura uma recriação poética nos moldes do romanceiro”.

Ao discorrer acerca do estilo, Suassuna teoriza dois tipos de Regionalismo, um de posição e outro de caráter histórico:

O primeiro é uma posição fundamental, que inclui, de certo modo, uma atitude de vida, e que tem, como decorrência, entre outras coisas, uma posição artística. Os do segundo tipo são esta posição enquanto assumida por indivíduos ou por grupos num movimento, como o que Gilberto Freyre desencadeou por aqui, por volta de 1926 (SUASSUNA, 2008, p.44).

No mesmo ensaio, Suassuna (2008, p.46) coloca o Regionalismo como alvo de críticas devido à característica de se reduzir ao pitoresco. O autor justifica seu posicionamento com o fato de os regionalistas ambientarem suas narrativas na região em que vivem, “pintando pescadores, esculpindo cambiteiros, escrevendo sobre ambos, sobre cangaceiros”. Quando observa as afirmações de autores regionalistas acerca do movimento, Suassuna evidencia sua discordância, pois se nega a participar de uma estética que fica nas aparências do social. Para o autor, os regionalistas distanciam-se da noção de que “a arte tem de se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo mais profundo”. A partir de tal posição, Suassuna revela sua opinião de crítico e observa que o efeito da obra no sujeito deve ser apreendido e não apresentado por meio de uma visão pronta da sociedade, carregada de determinismo. Por isso, liga sua produção literária ao clássico e ao barroco, por serem artes que exigem do leitor uma efetiva aproximação para ser atingido por elas. Além disso, a referida sensibilização pela arte se dá no contato com a literatura popular do nordeste, conforme ressalta:

Para mim, o romance nordestino tinha uma importância toda especial. A revelação que tive dele, também na infância, deu-me um caráter de maravilhoso ao cotidiano [...] Um romance passado naquele lugar mergulhava de repente tudo aquilo que eu conhecia no universo fascinante da arte, cujo papel “solenizava a vida” aqui se tornava efetivo, diante de meus olhos (SUASSUNA, 2008, p.53).

Desse modo, por se desviar de uma arte sociológica, atrelada às mazelas sertanejas como alguns regionalistas consolidaram, Ariano Suassuna é considerado um escapista que se refugia no fantasioso, apesar de assegurar sua “ligação com o

Romanceiro, buscando uma visão mais ‘poética’ dessa realidade” (SUASSUNA, 2008, p.89). Seu discurso como crítico parece fazer eco nos posicionamentos teóricos de Quaderna, evidenciando que, na “poética” empreendida pelo narrador-protagonista, esse argumento suassuniano é a base de sustentação das posições adotadas por ele: a idéia de fazer da arte popular a coluna de sustentação de seu romance, artifício que permite transfigurar uma “realidade rasa e cruel”.

A pesquisadora e tradutora da obra suassuniana Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2000, p.103), afirma que o Armorial teve duas fases: a primeira que foi anteriormente definida e a segunda que teve início em 1975 e marca a mirada do intelectual para a criação de instituições culturais. Dentre elas estão a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife e a Orquestra Municipal. Além disso, Suassuna atuando como secretário de Educação e Cultura do Município cria a Orquestra Romançal.

Na atualidade, não mais como parte de um movimento, as aulas-espetáculo apresentadas por Ariano Suassuna fazem uma breve ilustração das modalidades desenvolvidas no Armorial. Primando pela discussão de questões relacionadas à cultura popular brasileira e apresentando músicos, cantores, bailarinos, cantadores e violeiros que orientam suas manifestações artísticas em alguns preceitos armoriais, Suassuna mostra a continuidade de suas concepções.

A partir das informações levantadas, podemos compreender o Movimento Armorial como uma estética firmada no momento em que seu modelo principal entra em declínio. No entanto, o popular, expresso pelo Romanceiro Nordestino, se firma como a espinha dorsal das criações armoriais. Por outro lado, como os precursores eruditos, podemos encontrar o sentimento romântico de nacionalismo, característico de poetas e de prosadores brasileiros; a busca modernista de uma arte nacional, híbrida e antropofágica; além dos estudos sociológicos do início do século XX, no Brasil. Com efeito, o Armorial é uma mescla de influências que atingiu seu maior relevo com a publicação do *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), a concretização de grande parte das idéias que a estética preconizava. Suassuna calçou a obra na literatura de cordel, uniu a esse traço a xilogravura, fez uso dos versos de cantadores, definindo os precursores de sua literatura: uma arte barroca, romântica, pícara, épica, elaborando o que é definido nas palavras do narrador-protagonista Quaderna como: “Romance heróico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa

e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertanejo” (RPR, 2007, p.420), um grande amálgama lírico-narrativo do popular e do erudito.

Nesse sentido, o *Romance d’A Pedra do Reino*, sob os olhos do pesquisador, parece firmar-se como uma transfiguração literária de grande parte das influências de seu autor, que permitem a recriação de um sertão plenamente idealizado, fantasiado e sem os limites impostos pelo assentamento no real.

2 “DE LA MISMA MANERA QUE YO LO CUENTO SE CUENTAN EN MI TIERRA...”⁵

2.1 O narrador enredado nas teias do processo narrativo

O *Romance d’A Pedra do Reino* está estruturado sobre três eixos temáticos: a literatura, que se divide em popular e canônica, além de sociológica; o contexto nordestino da década de 30, no sertão de Pernambuco e da Paraíba e as ressonâncias da política nacional nesse cenário; e a nobiliarquia sertaneja da família Quaderna na Vila de Taperoá, linhagem que, de acordo com o narrador em primeira pessoa, confunde-se com a família real portuguesa, tanto nos nomes quanto na índole e na tradição. Organizada sobre esses temas, a narrativa agrega a cada livro (divisão interna da obra), bem como nos folhetos (que fazem as vezes de capítulos), novos argumentos, selecionados, arranjados e expostos segundo a ótica de Dom Pedro Dinis Quaderna.

Como narrador, semelhante ao Dom Casmurro de Machado de Assis, situado em um tempo presente, Quaderna escolhe os fatos que devem ser relatados e expõe o seu ângulo de visão a respeito das situações ocorridas no curso da narrativa. Do mesmo modo, protagonizando os eventos de um passado não muito distante, Quaderna posiciona-se também como o Bentinho machadiano, convertendo-se em personagem de um fragmento de sua própria vida. Assim, torna-se o mediador do discurso das demais personagens já que a fala das mesmas passa pela escolha do que deve ser relatado ou omitido, visto o receio de “arriscar o pescoço” (RPR, 2007, p.736) no depoimento que coloca em prática.

A Pedra do Reino é um romance que apresenta dois momentos: um presente, no qual Dom Pedro Dinis Quaderna, o protagonista, rememora o passado e o colore com os matizes de uma atmosfera medieval, de reis, de damas, de cavalarias, a fim de explicar os motivos de sua prisão na cadeia de Taperoá. Essa rememoração está

⁵ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004, p. 179.

marcada pelos diversos assuntos que ele “costura”, unindo uma narrativa à outra, criando, tal qual Sherazade, uma história sem fim.

O narrador do *Romance d’A Pedra do Reino* assume uma postura lúdica que, à medida que informa seu interlocutor, revela um traço cômico e ressalta o seu caráter de saltimbanco: apresenta habilidade para contar histórias; diz facécias; é histriônico; mostra com versatilidade as suas opiniões e, com isso, cria um estilo original, por unir em um único ser, várias formas de expressão narrativa. Por isso, ao compararmos os narradores sertanejos, Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas* e Quaderna, do *Romance d’A Pedra do Reino*, vamos nos deparar com dois indivíduos distintos em diversos aspectos, ainda que ambos rememorem um passado.

Quando nos centramos na linguagem, vemos Quaderna como um sujeito verborrágico e exagerado, de falar fácil, com um dom para fundir histórias e que põe em prática um narrar ininterrupto. Já Riobaldo é um homem de questões profundas, tanto que estas parecem presas a ele, dificultando uma nomenclatura: “sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal” (ROSA, 2008, p.14). Enquanto o primeiro recria, como um bom contador de histórias, um sertão mítico, de prosperidade, inventado de acordo com espaço idealizado pelos cantadores populares, semelhante ao São Saruê; o segundo revela um sertão onde “viver é muito perigoso...” (ROSA, 2008, p.25), um sertão que é o mundo, logo é perigoso. Um silogismo reiteradamente mencionado em *Grande Sertão*.

Riobaldo, por sua vez, expõe com seriedade o seu dilema de pactário, causa angústia com a sua dúvida, com uma figura maligna sempre a sua espreita, capaz de determinar suas atitudes diante do acaso. Quaderna provoca o riso com suas histórias de criaturas fantásticas, de anti-heróis, de seres que fundem o mal e a sensualidade instigando a atração do homem por tal ser. Esse traço provém da sua inspiração na literatura de cordel, uma forma de expressão que agrega diversas influências e temas que povoam o seu imaginário, cuja verossimilhança não é um pré-requisito e que é calcada na reelaboração constante das histórias. Assim, o folheto *A visagem da Besta Bruzacã*, ilustra essa postura do protagonista, que introduz no seu depoimento a fantasia da ficção:

- Uma pergunta, Dom Pedro Dinis Quaderna: o senhor acredita no Diabo? - Como é que posso não acreditar, Senhor Corregedor? Ainda agora, quando eu vinha para cá, ele apareceu ao irmão do Comendador Basílio Monteiro,

ali, no monturo da areia do rio, perto do Chafariz! Eugênio Monteiro estava me lembrando quantas vezes, aqui no Sertão, a gente encontra, nessas chapadas nuas e pedregosas, seres alados e perigosos, cruéis e sujos, bicando os olhos dos borregos e cabritos! Quem são eles? Gaviões? Urubus? Dragões? Acho que tudo isso ao mesmo tempo, porque todos eles são encarnações do Bicho Bruzacã, a Ipupriapa macha-e-fêmea, a Bicha que resume tudo o que existe de perigoso e demoníaco no mundo! (RPR, 2007, p. 402).

A pesquisadora Kathrin Rosenfield (1993, p. 49) afirma que *Grande Sertão: Veredas* “força a sintaxe e o léxico a fim de tirar efeitos oximoréticos, dos neologismos, paradoxos e paralogias, perspectivas significantes que recortam obliquamente os conceitos e as noções convencionais”. Ao compararmos tal afirmação ao *Romance d’A Pedra do Reino*, percebemos que o léxico e a temática são contrastados para em seguida se dar a fusão. Desse modo, as significações dos conceitos e das noções convencionais tocadas por Quaderna também percorrem um caminho sinuoso, mas, por meio desse embate e das brincadeiras propostas pelo narrador-protagonista, as diferenças se fundem. Portanto, afasta-se da postura riobaldiana de fixar um tom sério às especulações e às buscas de respostas empreendidas ao longo da obra, na qual o bem e o mal se chocam, o sagrado e o profano se embatem, Deus e Diabo têm naturezas opostas e intercambiáveis.

Na sua essência, Quaderna é um homem simples do sertão da Paraíba, que atua como bibliotecário, escritor, dentre outras funções. Assim, a capacidade de escrita e de leitura fazem desse sujeito, em uma sociedade quase iletrada – embora ele não mencione esse aspecto -, um indivíduo destacado, um rapsodo da vida sertaneja. Esse sujeito reiteradas vezes mostra ser forjado pelo saber acadêmico e popular. Compreendemos isso quando observamos a capacidade de leitura, aliada ao gosto pelos versos populares, que proporcionam o contato com a literatura reconhecida pelo cânone e também pelo romanceiro popular. Esses saberes e culturas distantes são mesclados e adaptados a sua idéia de Literatura.

Ao vermos o desenrolar das ações de Quaderna, percebemos que a personagem encena a sua ficção. Como narrador em primeira pessoa, ele seleciona o que deve revelar ao seu interlocutor. Depois de selecionados os fatos, esse sujeito torna-se o herói de suas aventuras e, devido à vivacidade de tais passagens, percebemos um sertão com ornamentos de palco teatral, um palco rude de saltimbanco, que se agiganta com as descrições fantasiosas e prolixas de Quaderna. No entanto, a prolixidade não é maçante devido aos vários tons que

conseguimos captar com a leitura: um tom retórico de convencimento; um matiz jocoso presentificado pelos versos populares; uma plasticidade captada na rica descrição.

Quando refletimos sobre Quaderna, pensamos em um sujeito fantasiador, que transfigura as circunstâncias que vivencia diariamente no sertão de Taperoá. Assim, vemos que, semelhante aos pícaros, essa postura lhe defende de uma realidade fosca, disfarça a cor parda e sem brilho com tecidos rudes ornados de vidrilhos e pedaços de lata.

Quaderna fala demais em alguns momentos. Dessa maneira, suas contradições parecem dispostas intencionalmente pelo autor do *Romance* no sentido de mostrar os deslizos do protagonista. Isso corrobora a impressão de mentiroso folclórico, tão apreciado por Ariano Suassuna. Além disso, reivindica a desconfiança que devemos ter em relação às histórias que ele conta. Esses deslizos são percebidos ao longo do depoimento e captados pelo Corregedor que lhe indaga; tal percepção destaca ironicamente o narrador, induzindo o leitor à suspeita dos fatos vivenciados pela personagem principal.

No interrogatório, percebemos uma espécie de duelo entre Quaderna e o Corregedor, semelhante às pelejas nordestinas: dois sujeitos que dominam a palavra, duas vozes que controlam a narrativa. O protagonista relatando, ilustrando, e fazendo a cenografia de um sertão fantástico; a autoridade, indagando, colocando em xeque as afirmações retorcidas de Quaderna, investigando a fundo o seu lugar dentro da sociedade taperoense e a sua postura subversiva. Desse duelo, nenhum deles sai vitorioso, visto que a obra termina sem que a investigação seja concluída, mas o propósito maior do protagonista, dar concretude à “Obra Máxima da Humanidade”, começa a ser atingido, totalidade que se confirma pela presença de tantos intertextos no seu interior.

Quaderna, na posição de homem maduro encarcerado, porta-se como um narrador intradieético, pois no momento presente, recluso na cadeia, revela a angústia sentida de ser o suspeito de um crime. Portanto, para esclarecer os motivos que o colocaram em tal situação, relembra os três últimos anos, tendo como ponto de partida um século atrás, cujos acontecimentos importantes são contados.

Nesse retorno ao passado, Quaderna transforma-se em protagonista de sua vida, relatando, como um narrador homodiegético, os acontecimentos que presenciou⁶.

O canal de informação desse narrador é a sua memória acerca dos eventos que o levaram à posição de acusado do assassinato de seu tio, bem como a sua prisão. De tal maneira, mergulhado em uma situação opressora, o Quaderna encarcerado se pronuncia, dirigindo-se ao mesmo tempo ao povo brasileiro e às autoridades capazes de absolvê-lo:

Agora, preso aqui na Cadeia, rememoro tudo quanto passei, e toda a minha vida parece-me um sonho, cheio de acontecimentos ao mesmo tempo grotescos e gloriosos. Sou um grande apreciador do jogo do Baralho. Talvez por isso, o mundo me pareça uma mesa e a vida um jogo, onde se cruzam reis e fidalgos, Reis-de-Ouro com castanhas Damas-de-Espada, onde passam Ases, Peninchas e Curingas, governados pelas regras desconhecidas de uma velha Canastra esquecida. É por isso também, que do fundo do cárcere onde estou trancafiado neste nosso ano de 1938 – faminto, esfarrapado, sujo, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos aos 41 anos de idade – dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção; mas especialmente, através do Supremo Tribunal, aos magistrados e soldados – toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros. Dirijo-me, outrossim, aos escritores brasileiros, principalmente aos que sejam Poetas-escrivães e Acadêmicos-fidalgos, como eu e Pero Vaz de Caminha, o que faço aqui, expressamente, por intermédio da Academia Brasileira, esse Supremo Tribunal das Letras (RPR, 2007, p.34).

Nessa explanação, podemos investigar a qualidade do narrar de um Quaderna encarcerado, que vive um momento opressor e incômodo, que vê no presente o real “nu e cru”, mas que, por meio da fantasia, consegue convertê-lo num jogo onde as Damas e Reis são perfeitamente verossímeis, onde a razão de estado já perdeu sua relevância e as hierarquias caíram por terra. Contrapondo-se ao universo de nobreza, é possível perceber um Quaderna castigado pela fome, pela precariedade do ambiente prisional, situações que colaboram para que ele se encontre num estado emocional de inferioridade. Ali, naquele momento, o sujeito aprisionado está em situação de igualdade com tantos “nordestinos severinos” que sofrem com a miséria. No entanto, o narrador possui um trunfo, sua fantasia, e por meio da memória transfigura todo o cenário opressor em um lugar semelhante ao país São Saruê, versado por Manuel Camilo dos Santos (1905-1987). Em tal lugar, semelhante ao Eldorado e ao País da Cocanha, não existe pobreza, o povo é “alegre e forte”, goza de felicidade, há fartura e fertilidade na terra, por isso a intervenção do homem é desnecessária, pois o alimento já nasce pronto para o

⁶ GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

consumo. Além disso, é um lugar de vida eterna, de doçura, sem gente esfarrapada, onde o cantador tem uma posição social de prestígio. Esse espaço reforça a crença no milenarismo⁷ quando versa “o Jardim da Divina Natureza/ imita muito bem pela grandeza/ para onde Moisés e Aarão/ conduzia o povo de Israel [...]” (SANTOS, 1964, p. 543-559). Por tal motivo, para o cantador, “feliz é quem visita este país” (SANTOS, 1964, p. 558). Nesse sentido, a comparação do aprisionado Quaderna com Pero Vaz de Caminha não é gratuita, pois o português, em sua chegada, descreveu o Brasil idealizando-o como um paraíso terrestre, e assim inspira o sertanejo na sua descrição do sertão.

Com base nisso, em um movimento semelhante ao do cantador, o entristecido narrador se volta para o passado e narra as peripécias do protagonista Dom Pedro Dinis Quaderna. É por meio dessa memória que as palavras, os pensamentos, a visão do mundo, bem como os sentimentos desse sujeito, tecem a rede de situações expostas ao leitor.

A tessitura da narrativa configura-se como um misto de processo “político e literário” (RPR, 2007, p. 35), no qual o Quaderna cativo busca na lembrança todos os eventos ocorridos em duas datas principais: 1 de junho de 1935 e 13 de abril de 1938, na véspera de Pentecostes, período que também marca o centenário do Século do Reino. O sujeito se pronuncia como narrador de suas aventuras e desventuras, de tal modo, ao mesmo tempo em que se defende, narra a saga familiar e concretiza parte de sua obra literária, que resultará dos autos do processo.

2.2 A nobiliarquia dos Quaderna

O primeiro livro, *A Pedra do Reino*⁸, versa sobre os anos 30, as guerras e as implicações delas na vida do “anti-herói” sertanejo, além de tratar do mito

⁷ Milenarismo conforme Delumeau (1995) firma-se na crença de um reino semelhante ao paraíso existente antes do pecado original. Assim, há a expectativa de um retorno divino após um grande período de turbulência. Esse período de mil anos de harmonia terrestre é uma vitória de Deus que garante a paz e a felicidade a todas as nações. Tal crença tem muitos matizes no cristianismo, no entanto, não pertence somente à doutrina cristã, mas a muitas manifestações religiosas. Um derivado dessa crença é encontrado no messianismo, no qual, geralmente, homens do povo se autodenominam enviados de Deus e pregam um tempo de justiça e de igualdade entre a humanidade.

⁸ Aqui nos referimos à primeira das cinco divisões da obra.

sebastianista, que se estenderá por toda a narrativa. Esse livro evidencia um Quaderna prisioneiro, que nos guia, por meio da sua narração, até o sertão empoeirado, lugar que ambientou revoluções como a de 1930, com rixas políticas, emboscadas e mortes de pessoas importantes; de um messianismo latente, cujos episódios que ilustram esse fato ainda estão vivos na memória, bem como nos versos da literatura popular.

O protagonista relata a existência de uma linhagem nobre no sertão de Taperoá. Por isso, no seu impulso de evidenciar a sua descendência, faz uma espécie de nobiliarquia, quando liga seus parentes de várias gerações, à estirpe Bragança, dos reis de Portugal. No entanto, no seu delírio de grandeza, afirma que os homens de tal linhagem não passam de impostores, sendo, a família Quaderna a real herdeira do trono do Brasil. Na tentativa de parecer fiel aos acontecimentos históricos, revela:

Para narrar essa história, valer-me-ei o mais que possa, das palavras de geniais escritores brasileiros, como o Comendador Francisco Benício das Chagas⁹, o Doutor Pereira da Costa¹⁰ e o Doutor Antônio Ático de Souza Leite¹¹, todos eles acadêmicos ou consagrados e, portanto, indiscutíveis: assim, ninguém poderá dizer que estou mentindo por mania de grandeza e querendo sentar de novo um Ferreira-Quaderna, eu, no trono do Brasil, pretendido também – mas sem fundamento – pelos impostores da Casa de Bragança. Faço isso também porque assim, nas palavras dos outros, fica mais provado que a história da minha família é uma verdadeira Epopéia, escrita segundo a receita do Retórico e gramático de Dom Pedro II, o Doutor Amorim Carvalho: uma história épica, com Cavaleiros armados e montados a cavalo, com degolações e combates sangrentos, cercos ilustres, quedas de tronos, coroas e outras monarquias – o que sempre me entusiasmou por motivos políticos e literários que logo esclarecerei (RPR, 2007, p. 63).

O fragmento ilustra a intenção de Quaderna no que tange a veracidade dos fatos: vale-se de pesquisadores reconhecidos no panorama nacional no século XIX, usa-os como argumento de autoridade para comprovar o que diz. Sendo assim, seu discurso, por vezes, adquire um matiz de pesquisa e se desvia, em certos

⁹ Francisco Benício das Chagas, homem de prestígio em Bonito (PE), publicou em 1890, um artigo que versava sobre os acontecimentos da Pedra Bonita, mostra-se original ao trazer um líder messiânico “alfabetizado, resoluto e perspicaz”, ressalta o caráter político do movimento sebastianista (CABRAL, 2004, p. 29-30).

¹⁰ O Doutor Pereira da Costa tem seu nome associado às pesquisas relacionadas à mineralogia, constituindo, assim, um importante referencial sobre a composição do rochedo ao qual Quaderna atribui um significado ritualístico.

¹¹ Autor do primeiro livro que explicou o movimento messiânico da Pedra do Reino (http://pt.wikipedia.org/wiki/Solid%C3%B3nio_Leite).

momentos, do caráter ficcional. O protagonista justifica sua postura exagerada e se ampara nas considerações dos eruditos a respeito da sua linhagem. Nesse sentido, seu impulso de recuperar o trono perdido não se dá indevidamente, não constitui uma megalomania, mas um senso de justiça. Assim, a citação torna-se um artifício largamente empregado, seja com palavras de homens cultos reais ou fictícios, como do saber popular e da “erudição” dos folhetos. Essas são as bases teóricas, bem como o método de Quaderna. Tendo em mente tais conhecimentos e articulando-os conforme sua inclinação agregadora, encontra neles a fidalguia e o heroísmo atribuído às grandes linhagens, confirmando, com o saber alheio, aquilo que ele próprio idealiza. Idelette Muzart dos Santos discute esse traço da obra e confirma que o *Romance* é construído a partir de uma acumulação de citações populares e letradas. Entretanto, diferente de Pierre Ménard, que reescreve *Dom Quixote*, na ficção de Borges, Quaderna organiza um compêndio de obras-primas por acumulação de textos (SANTOS, 2009, p. 141).

Conforme o narrador, a trajetória de nobreza da sua genealogia pode ser vista na fala: “Como se vê, por essa simples amostra, os acontecimentos da Pedra do Reino foram suficientemente astrosos e fatídicos para marcar para sempre meu sangue de realeza” (RPR, 2007, p. 68). Os folhetos relacionados aos impérios põem em relevo os antepassados “ilustres” da família. No primeiro - ambientado na Serra do Rodeador, localizada no município de Bonito, em Pernambuco -, Quaderna discorre sobre Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, que herda o assento real conquistado por Dom Silvestre I, um trono que “era uma pedra sertaneja, Catedral, Fortaleza e Castelo” (RPR, 2007, p. 69), que aguardava a ressurreição de um Rei antigo, Dom Sebastião, o Desejado.

Dom Silvestre I pregava “a Revolução, com a degola dos poderosos e a instauração de um novo Reino, com o Povo no poder” (RPR, 2007, p. 69). Esse saber de Quaderna é adquirido pela leitura de crônicas que circulavam na região a respeito dos acontecimentos da Serra do Rodeador e da Pedra do Reino, onde dois movimentos sebastianistas ocorreram: o primeiro em meados de 1819 e 1820, e o segundo entre 1836 e 1838 (GASPAR, 2009). Quaderna, localizando a sua enunciação entre 1935 e 1938, ressurgiu cem anos após a matança, no “Século do Reino” como afirma em diversos momentos.

A leitura de textos relacionados ao mito sebastianista contribui na ampliação de um léxico que adquire caráter sagrado para o protagonista, que passa a fazer

parte da sua linguagem cotidiana. A seqüência das palavras sagradas apresenta, resumidamente, o desfecho do primeiro império, que se extingue com a degolação de Dom Silvestre I. Seus parentes são obrigados a fugir do local e se refugiam no sertão do Pajeú, “na fronteira das duas províncias mais sagradas do Império do Brasil, a Paraíba e Pernambuco” (RPR, 2007, p. 71). O encadeamento dos fatos leva Quaderna a concluir: “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” (RPR, 2007, p.69). Aí, encontramos uma demonstração do juízo que ele faz de si mesmo: um ser, ao mesmo tempo, digno de realeza e estigmatizado pelos feitos de seus antepassados.

Em “O Segundo Império”, Quaderna narra a chegada dos parentes de Dom Silvestre à Serra do Reino. Para tanto, lança mão de um tom rebuscado ao narrar uma cena sem aparente beleza: “chegaram, pois, aqueles Príncipes, errantes, retirantes, mal-andantes, pelas estradas e caminhos do Sertão”. Com isso, ressalta um desnível entre a descrição com substantivos de sentido enobrecedor determinados por adjetivos que diminuem tal nobreza, indicando uma desconformidade. A sonoridade da frase, com palavras que ecoam em outras, associada à plasticidade da cena, sugere uma voz pronunciando essas palavras, como se as estivéssemos ouvindo e visualizando-as, portanto, carregadas de um performismo.

O narrador se detém na figura de Dom João I, o Precursor. Para definir o caráter e as façanhas desse sujeito, lança mão das palavras de Antônio Áttico de Souza Leite, que emite juízos e historia os eventos relacionados a “um mameluco de nome João Antônio dos Santos” no ano de 1836, sujeito obcecado por um *folheto* cujos versos continham “um desses contos ou lendas, que andavam muito em voga, acerca do misterioso desaparecimento de El-Rei Dom Sebastião, na Batalha de Alcácer-Quibir em África, e de sua esperada e quase infalível ressurreição” (RPR, 2007, p.72). Os versos afirmavam que “quando João casasse com Maria, aquele Reino se desencantaria”. Assim, João

conseguiu, graças à ignorância da população e à bem conhecida tendência que o espírito humano tem para abraçar o maravilhoso e o fantástico, não só realizar o casamento com uma interessante rapariga de nome Maria [...] como obter, *por empréstimo* de muitos Fazendeiros do lugar, bois, cavalos e dinheiro, em porção não pequena, com a *onerosa condição* de restituir

tudo em muitos dobros, logo que se operasse o pretense desencantamento do misterioso Reino (RPR, 2007, p.73).

No fragmento, carregado de ironia, o narrador frisa pequenas passagens, demonstrando dúvida em relação aos propósitos de seu ancestral. Além disso, coloca-se em uma posição elevada em relação ao povo simples que seguia o fanático. Assim, mostra que a ignorância está dissociada de uma capacidade crítica, fator que impede de ver a real intenção de aproveitadores e facilita o impulso às questões inexplicáveis, como uma forma de, por meio de um milagre, obter as esperanças mais secretas. O acontecimento, como um fato histórico, foi pesquisado por Lúcia Gaspar que relata:

Um grupo de fanáticos sebastianistas, liderado por João Antônio dos Santos, fundou uma espécie de reino, com leis e costumes próprios e diferentes dos do resto do país. Seu líder era chamado de rei e usava até coroa feita de cipó. Nas suas pregações ele dizia que o rei Dom Sebastião lhe havia aparecido e lhe mostrara um tesouro escondido; e que o rei estaria prestes a retornar e iria transformar todos os seus seguidores em pessoas ricas, jovens, bonitas e saudáveis. O grande número de pessoas pouco esclarecidas que seguiu os fanáticos de Pedra Bonita preocupou o governo, os fazendeiros e a Igreja Católica. Foi enviado o padre Francisco José Correia de Albuquerque para tentar fazer as pessoas voltarem ao seu lugar. O padre conseguiu convencer João Antônio a parar com a pregação, mas este deixou em seu lugar o cunhado João Ferreira, que se tornou o mais fanático e cruel rei da Pedra Bonita. Ele pregava que Dom Sebastião só voltaria se a Pedra Bonita fosse banhada com sangue de pessoas e animais, comandando um grande massacre de pessoas inocentes em maio de 1838. Entre os dias 14 e 18 morreram 87 pessoas. No dia 18 de maio o arraial da Pedra Bonita foi destruído pelas forças comandadas pelo major Manoel Pereira da Silva (GASPAR, 2009).

Desse modo, “O Terceiro Império” evidencia certa desaprovação de Quaderna em relação à interferência do religioso, que também é mencionado no romance, no movimento sebastianista, levando-o a afirmar que “o Catolicismo puramente romano, ortodoxo e oficial, é funesto para a sagrada Coroa do Sertão” (RPR, 2007, p. 73). Nesse ponto de vista encontramos a visão de mundo quadernesca: se há um catolicismo oficial, há também uma fé pagã, sintetizada no Catolicismo Sertanejo. Além disso, existe a crença em uma dinastia sertaneja, a Coroa do Sertão, da qual é descendente. Por isso, julga-se digno do título Dom que agrega ao seu nome.

Quaderna define Dom João, o Execrável como um homem vil, de qualidades baixas, pois o revela como um sujeito “meio tarado” e sanguinário ao extremo,

evidenciando conformidade com os relatos oficiais supracitados. Essa impressão se confirma à medida que as ações do sujeito são descritas:

quando já tinha sido coroado Rei, instituiu, na Pedra do Reino, um ritual Católico-sertanejo, segundo o qual ele, Rei, era quem primeiro possuía as noivas, no dia do casamento, o que fazia, segundo explicava, “para inoculá-las com o Espírito Santo”. Parece que ele só conseguia ser macho praticando, ao mesmo tempo, um sacrilégio e uma crueldade - mas, então, depois de assim despertada pelo sangue e pela maldade, não havia quem contivesse mais sua potência (RPR, 2007, p.74)

Dom João seduz duas irmãs, a princesa Isabel e a princesa Josefa, e vive em poligamia com as duas. Entre 1836 e 1838, lidera uma seita messiânica na Pedra do Reino e faz do lugar um espaço de pregação; promete a seus seguidores um futuro de igualdade entre os homens, mas reivindica o sacrifício de todos, para lavar as duas pedras com o sangue das pessoas a fim de que a profecia se cumpra. Conforme os relatos do narrador, em maio de 1838 se dá o “instante de fulminação” do Império da Pedra do Reino:

Naquele mês, meu bisavô teve a gloriosa coragem de iniciar o grande banho-de-sangue, que deveria depois se estender numa verdadeira guerra sertaneja, a “Guerra do Reino”, com a degola geral dos proprietários [...] Como a justiça, para ser boa, começa de casa, era porém entre os próprios súditos do Reino que deveria se iniciar a matança. Os que se apresentassem voluntariamente à degola, ressuscitariam daí a três dias, como “Grandes do Império”, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais (RPR, 2007, p. 76).

As lucubrações de Quaderna com relação ao episódio da Pedra do Reino são muitas. Sobre o terceiro império, lançando mão dos escritos de Áttico de Souza Leite, ele relata como o líder messiânico colocou em prática os sacrifícios. O fanático mandou assassinar as duas esposas, Dona Josefa e a Rainha Isabel, grávida de nove meses, que é degolada para ser poupada de duas dores: a do parto e a do “encantamento”. Quando a mulher é assassinada, seu filho nasce e rola pelas pedras até o chão, sobrevivendo ao massacre. Dom João é um dos últimos a morrer, o último que faltava para se operar o “desencantamento”. Sua morte se dá em razão de um artifício de Pedro Antonio, cunhado do Rei, que revela ter sonhado com Dom Sebastião que exigia o sacrifício do líder, a fim de que a profecia se cumprisse. Tendo a morte se concretizado, Pedro Antonio proclama-se rei com o

nome de Dom Pedro I. Assim, tal qual os Braganças, os Quadernas também têm João e Pedro na família, configurando-se como uma importante estirpe do sertão.

A partir desse episódio tem início “O quarto império”, folheto que concentra traços de epopéia, no entanto, ilustra o reinado de apenas um dia de Dom Pedro I, que, apesar da curta duração, “teve a vantagem de revelar ao Brasil quem foi seu verdadeiro e real Dom Pedro I, o nosso, e não aquele Português debochado da Casa de Bragança” (RPR, 2007, p. 81). Desse modo, percebemos a comicidade do fato, bem como a ironia de Quaderna.

Ainda na Serra do Reino, os fanáticos seguiram Dom Pedro Antonio aos gritos: “não os tememos! Acudam-nos as tropas do nosso Reino! Viva El-Rei Dom Sebastião!”. Nesse clima, as forças policiais e as messiânicas se confrontaram e o rei foi morto, consolidando o fim trágico do quarto império.

“O quinto império” mostra o orgulho de Quaderna por ter origem em duas linhagens que se fundiram. Para isso, ele concentra uma história dentro de outra história, recurso que é largamente empregado na narrativa, uma vez que a obra versa sobre a elaboração de um romance, ressaltando o efeito de narrativas encaixadas, de *mise en abyme*¹². Retomando o episódio do assassinato da Rainha Isabel, bem como da morte dela, Quaderna recria uma cena repleta de exagero, de plasticidade e de paralelismos ao descrever o modo com foi encontrado o corpo da mulher:

No chão, estava um corpo jovem, desnudo e moreno de uma mulher degolada. Enroladas em suas coxas, havia duas Cobras-Corais, enormes, de um tamanho como nunca se viu nessa espécie. Lambendo e farejando o corpo, estavam duas Onças-Pintadas, que correram assim que o intruso apareceu. De cada lado do corpo, havia uma cabeça de mulher, ambas cortadas pelo pescoço. As cabeças eram parecidíssimas, com a mesma beleza e os mesmos cabelos negros e compridos. E como não consta, pelo menos em Crônica de historiador fidedigno, que minha bisavó tivesse duas cabeças, provavelmente uma delas era de sua irmã, a Rainha Josefa, cujo corpo nunca foi encontrado (RPR, 2007, p. 83).

¹² Conceito de Andre Gide, a *mise en abyme* define o efeito de reflexividade literária, de duplicação especular. De tal modo, a auto-representação pode ser total ou parcial, ou ainda clara ou simbólica, indireta. A *mise en abyme* favorece, um fenômeno de encaixe ente narrativas, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Nesse processo, vem à tona uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais (http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm).

A descrição fantasiosa da Rainha morta, pela disposição da imagem, sugere uma carta de baralho, cuja simetria é bastante evidente e se reflete em outras passagens, nas quais a vida é definida como um jogo. Nessa exposição, Quaderna ainda relata que a criança sobreviveu, mas que não há uma explicação racional para esse prodígio. Assim, contesta: “Eu, como membro ilustre do nosso ‘Instituto Genealógico e Histórico do Cariri’, não avanço hipóteses, só digo o que posso provar” (RPR, 2007, p.83). Então, percebemos que a modéstia do protagonista é apenas um jogo de cena, um fingimento para surtir o efeito esperado por ele: ao parecer humilde, granjear a admiração de seus interlocutores. Desse modo, supõe: “mas vá ver que são realmente corretas as versões correntes [...] de que uma daquelas Onças era fêmea e teria amamentado o inocente naquele primeiro dia de vida, no que, aliás, teria somente seguido outros exemplos ilustres da História”. Desse modo, Quaderna expõe sua “erudição” quando faz uma releitura do mito de Rômulo e Remo que foram alimentados por uma loba e fundaram Roma. Também sugere com a analogia, os feitos futuros do menino.

A criança foi doada pelos vaqueiros que o encontraram ao padre Wanderley. Este, sabendo se tratar do filho de Dom João Ferreira-Quaderna, escondeu essa descendência e batizou-o apenas como Pedro Alexandre Quaderna, o Dom Pedro II, de acordo com o narrador. Quando atingiu a maturidade, o jovem Pedro se casou com uma filha natural do padre, Bruna Wanderley e teve três filhos. Um desses filhos foi Dom Pedro Justino Quaderna, que se casou com Maria Sulpícia Garcia-Barretto e teve Dom Pedro Dinis Quaderna como filho, o narrador. Maria Sulpícia era filha bastarda do Barão do Cariri e irmã do tio e padrinho do protagonista, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, “degolado daquela maneira cruel e enigmática a que já me referi, no dia 24 de Agosto de 1930, dia em que o Diabo andou solto” (RPR, 2007, p. 84).

Na detalhada narração empreendida por Quaderna, a ênfase recai sobre a questão da sua linhagem nobre. Para demonstrar a importância, o protagonista percorre o lugar que foi cenário das aventuras dos seus antepassados, a Serra do Reino. Com isso, ouve as histórias conhecidas através das crônicas, entretanto, provenientes da voz simples dos habitantes da serra; parte em busca de caçadas aventureiras, que, na verdade, consistem em uma desculpa para percorrer aquele lugar “sagrado”, e, como um bom augúrio, encontra em uma das inúmeras aventuras

parte da suposta coroa utilizada por Dom João no massacre e acha que os astros estão favoráveis a ele, por conseguir tal façanha:

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. Quando, porém, meu sonho atingia o auge de fogo, lá vinha a lembrança estarrecedora: todos os Reis da minha família tinham terminado de garganta cortada, de morte violenta tinha acabado Jesuíno Brillhante, o Rei do Sertão! Então, envergonhado, eu baixava a cabeça, corria de enfrentar a morte cruel para realizar minha realeza, e confessava para mim que preferia ser um covarde vivo a ser um Rei degolado (RPR, 2007, p.103).

Quaderna conhece a Pedra do Reino, e descobre algo precioso além das pedras, a Literatura. Essa arte que fazia parte de seu cotidiano por meio do gosto pelos versos populares; das histórias míticas; das narrativas românticas, de José de Alencar; ou ainda do romance-reportagem de Euclides da Cunha, *Os Sertões*. Portanto, é por meio da literatura que Quaderna pretende resgatar um trono que supõe ser seu de direito, trono que se transfigura em posição social, no reconhecimento da arte da cantoria e de sua possível mescla com os textos eruditos:

Sem saber da Missa nem a metade, ele usara 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, acorrentados em meu auxílio quando eu, como Rei, cantador, poeta e guerreiro das Cavalhadas sertanejas, tinha obrigação de restaurar o Reino, o Castelo, o Marco, a Catedral, 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! (RPR, 2007, p. 149).

Na adjetivação “Reino ‘Encantado’ da Literatura”, Dinis percebe a relação existente entre o reinado de seus antepassados e a arte literária, pois a última pode coroar os autores mais destacados, consagrando-os no cenário das belas letras. Por isso, o fragmento evidencia o orgulho que Quaderna sente por carregar um sobrenome associado a tantas histórias.

Em um momento de iluminação, ele se dá conta que sua consagração é possível por meio da arte. Assim sendo, herdeiro do um reino sanguinário, transfigura-o em um cenário capaz de concentrar temas tão cruéis, desfechos de

violência tamanha, capazes de ser transportados para a literatura sem que uma gota de sangue seja derramada. Por isso, a sua história familiar passa a ser idealizada como a “Demanda Novelosa da Pedra do Reino” (RPR, 2007, p. 43), constituindo um tema perfeito para a sua obra literária. Ao redor da demanda novelosa, orbitam outros temas importantes como o fazer literário, a história de Sinésio, entre outros que serão tratados ao longo da pesquisa.

O fragmento manifesta o juízo de Quaderna em relação a si mesmo. O protagonista, que em certos momentos se rebaixa, agora exalta a sua nobreza, bem como a sua função dentro do vilarejo vendo-se como um sujeito ímpar: um Rei, cantador, poeta e guerreiro, capaz de restituir seu Reino. Portanto, atuar na atividade de cantador, equivale à mesma combatividade guerreira dos heróis do mundo medieval. Além disso, a escolha da literatura como meio de erguer o seu castelo, permite ornamentá-lo de acordo com a sua vontade pessoal, omitindo aquilo que lhe desagrade ou que ponha em dúvida a sua beleza ou existência. Assim, o leitor – ouvinte/espectador – assina o pacto ficcional com esse narrador, de crer no real e no absurdo que lança mão em determinados momentos.

Sendo Quaderna um sujeito irônico, jocoso e conversador, chama atenção de seu interlocutor quando, ao concluir a enumeração de suas aventuras, profere: “Mas estou chegando ao fim da narrativa da minha expedição aventureira à Pedra do Reino, e devo ser breve, porque “a brevidade é a cortesia dos clássicos” (RPR, 2007, p. 149). Na verdade, isso confirma o jogo de ironias que o protagonista executa ao longo de seu performático depoimento, pois até chegar a esse momento, não é nada econômico no seu narrar. Assim, seu leitor sabe que a brevidade, a concisão, não é um dom de Quaderna. Na verdade, o seu prazer como narrador é expor cada fato com minúcia, detendo-se nos pequenos detalhes, tal qual Homero ao descrever a cicatriz de Ulisses¹³, proporcionando a um episódio aparentemente sem importância, uma historicidade dentro do curso de uma vida. Ao mesmo tempo, essa ferramenta permite que Quaderna alinhe uma narrativa na outra, entretecendo acontecimentos históricos e gloriosos a outros menos importantes e grotescos.

A chegada nas pedras, que Quaderna conhecia apenas pelo trabalho artístico de outras pessoas, revela que os traços idealizados por ele inexistem.

¹³ Auerbach em *A cicatriz de Ulisses* revela que Homero narra o episódio do reconhecimento da cicatriz do herói vagarosa, pormenorizada e fluentemente (2004, p. 2).

Primeiramente, as duas torres do Castelo, como ele costuma denominar, não possuem a proporção imaginada, na verdade, uma é maior do que a outra; além disso, a superfície da pedra, descrita como brilhante devido a sua composição mineral, não condiz com a aparência real e sem brilho; seus adornos são algumas manchas de líquens secos, denominadas “mijo-de-mocó” que se prenderam às pedras, portanto, carentes de beleza. No fragmento destacado, o rochedo é comparado a elementos carregados de mistério como a Besta Bruzacã, ser fantástico descrito e ilustrado por Quaderna; *A Vaca do Burel*, um folheto antigo pertencente a gesta do gado, que, conforme Lawrence Flores Pereira, está incluído no “corpo folclórico” do Ciclo do Boi, e abrange textos “de caráter ingênuo sobre as aventuras de bois insubmissos que circulavam no terreno nordestino em um período anterior aos registros da poesia popular escrita em folhetos” (1995, p. 26). *O cavalo misterioso* também é uma obra pertencente à literatura de cordel; já *O Dragão do reino do vai-e-volta*, aproxima-se do título da obra:

Aqueles pedras desiguais, brutas, gigantescas apesar de tudo, tinham, na sua desordem, o fascínio de um enigma ligado à Besta Bruzacã, à Vaca do Burel, ao Cavalo Misterioso, ao Dragão do Reino do Vai-e-Volta, à Ipupriapa, enfim, todas aquelas aparições que a Onça-Malhada do Divino assumia em suas aparições, fosse no Sertão, fosse no Mar, fosse nas desaventuras narradas nos ‘folhetos’ (RPR, 2007, p.150).

O narrador, após discorrer sobre a história da família, sente-se cada vez mais engrandecido pela realeza do nome “Quaderna”, essa nobreza enche seu espírito de orgulho. Assim, de Dom Pedro Dinis Quaderna, que tem ares de fidalguia com o título “Dom”, pretensiosamente se denomina Dom Pedro IV, nada menos que “o Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império”. Ainda notamos a reduzida geografia do protagonista: no sertão do Cariri, cuja sensação de isolamento já foi mencionada, ele instala seu trono na Pedra do Reino do Brasil, local em que os acontecimentos do século XIX determinaram seu destino de soberano. De tal modo, inferimos um posicionamento suassuniano determinando o pensamento do protagonista, quando expõe o apreço ao espaço nordestino e a ancoragem nessa geografia.

As enunciações de Quaderna, mais do que os seus atos, evidenciam o embuste da sua falsa modéstia, pois, na verdade, ele se sente um ser ímpar. De tal maneira, é por meio dos jogos de Quaderna, ao brincar e tentar ludibriar seu interlocutor se rebaixando, elevar-se e tentar incutir no leitor a idéia de crescimento,

que vemos com clareza a megalomania quadernesca. Quando colocamos em contraste o baixo e o alto, recordamos *Dom Quixote*, cujo protagonista que dá título à obra, juntamente com seu escudeiro exemplificam o contraste entre os dois níveis, posições cambiantes em determinados momentos. No entanto, o anti-herói *d'A Pedra do Reino* funde as características das duas personagens a um só tempo e o contraste se dá nas suas próprias atitudes que expõe traços nobres ou grotescos aleatoriamente:

Pronto! Agora, a fuga não era mais possível. Por mais mesquinho que eu me mostrasse daí por diante em relação à Coroa do Divino, o impulso para o alto fora definitivo. Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, o Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil (RPR, 2007, p. 151)

Portanto, por meio dos elementos levantados na seção, visualizamos o enredo do romance de Quaderna, emaranhado à história de um homem cruel com ímpetos messiânicos, com uma “dinastia sertaneja”, que justificaria o seu desejo por ocupar uma posição de destaque no seu espaço geográfico e no território nacional brasileiro. Isso, de certa forma, romperia com o emparedamento que o narrador menciona, e, inclusive, com a injusta noção de dívida que o nordeste tem em relação ao Brasil, devido ao seu subdesenvolvimento. Nesse sentido, tendo ciência do que a região representou no período colonial: uma abundante fonte de riqueza material na forma de metais preciosos, de matérias-primas, de especiarias como o açúcar; percebemos a vileza dos governantes em rotular esse espaço com o adjetivo atrasado. Assim, Quaderna mostra que, mesmo que impere a censurável idéia de atraso nordestino, essa região tem história e faz parte da construção do país. Talvez por isso Quaderna reivindique um trono, um trono metafórico que é também um reconhecimento social.

2.3 Quando o Quaderna aprisionado dá voz ao bufão Quaderna

O assassinato de Sebastião Garcia-Barretto e o seqüestro de Sinésio Garcia-Barretto, O Alumiado, firmam-se como episódios importantes e desencadeadores de uma investigação na Vila de Taperoá, que tem Quaderna como suspeito. Portanto, na tentativa de esclarecer os fatos, a fim de conquistar a sua liberdade, o

protagonista procura rememorar os acontecimentos e detectar as pistas, a fim de expô-las ao Corregedor com o intuito de elucidar o verdadeiro assassino ou mandante do crime que vitimou Dom Sebastião.

Sabemos que, em um recuo temporal, Quaderna expõe os acontecimentos passados, relatando os eventos que o levaram à prisão, bem como o transcurso de sua existência até se deparar com o momento atual. O protagonista apresenta-se como um bufão moderno. Essa afirmação se confirma à medida que somos informados dos motivos que o colocaram como suspeito do assassinato. Quaderna, ao mesmo tempo em que presta depoimento, lança mão de um estilo ora rebuscado – o estilo régio –, ora debochado, fazendo seu testemunho oficial tomar ares cômicos.

No depoimento de Quaderna, quando é o herói da sua própria vida, ele mergulha em uma atmosfera medievalizada, embora tudo se passe no sertão da Paraíba, na cidade de Taperoá, no final da década de 30. É nesse terreno que Quaderna se enraíza, transforma a pequena vila no palco de suas aventuras, povoada de ciganos, de figuras misteriosas, como o Rapaz-do-Cavalo-Branco e se proclama Rei. Assim, revisando a idéia bakhtiniana do bufão como “o rei do mundo às avessas” (BAKHTIN, 2008, p.325), percebemos que, em certo sentido, aproxima-se da postura do protagonista, pois o uso dessa máscara concede

o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo; o direito de conduzir a vida pelo cronotopo intermediário dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros, finalmente, o direito de tornar pública a vida com todos os seus segredos mais íntimos (BAKHTIN, 1993, p.278).

Como exemplos dessa postura, podemos destacar o riso ambíguo provocado pelo padecimento do corpo apresentado na forma de cegueira e de epilepsia. Na obra *A cultura popular na idade Média e no Renascimento*, Bakhtin postula que o riso não era um tema freqüente na literatura medieval, sendo parte integrante das festas populares pagãs como o carnaval, que era comemorado nos últimos dias que precediam a grande quaresma. No carnaval, toda a ordem era invertida, uma vez que todos os participantes brincavam e, ao mesmo tempo, se tornavam alvo de brincadeiras. Não existia palco, tudo acontecia na rua e o ato jocoso era a prática comum dos participantes, mais do que isso, as pessoas viviam o carnaval, portanto,

mascarados, bobos, bufões, reis coroados tinham a mesma importância que as pessoas comuns reunidas naquele espetáculo.

Conforme Bakhtin, a postura popular contrastava com a sisudez das festas oficiais, “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 2008, p.3). Isso porque as comemorações oficiais institucionalizadas pela Igreja tinham a missão de afirmar, de consolidar o regime em vigor, justificando, assim, tal seriedade.

Na literatura, a seriedade temática começou a ser minada com as publicações de *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, e com as obras de Cervantes, de Shakespeare, entre outros autores. Na literatura de tais autores, a carnavalização se insurge como uma forma de subverter os valores instituídos por determinada estrutura social, dessacralizando o sublime por meio das imagens grotescas e tendo o riso como um fim - um riso paródico que ao mesmo tempo em que negava, ressuscitava e renovava (BAKHTIN, 2008, p.10).

Quaderna padece fisicamente e sofre com a ironia de seus companheiros que deboçam de seu sonho de ser o “Gênio Máximo da Humanidade”. Assim, quando o protagonista cumpre os rituais da igreja Católico-sertaneja no lajedo que serve de altar para os rituais, bebe o Vinho Tinto da Malhada e cumpre a liturgia sob o sol do meio dia, entra em transe e sonha que seus olhos foram arrancados por gaviões, logo, é acometido por uma cegueira psicológica, que diferentemente do modo dramático que reage, é ironizada por parte de seus amigos:

- Ai, ai de mim! Só agora me recordo! Não adianta nem eu sonhar com o circo e com a viagem aventureosa e desafortunada que vocês estão planejando! Como poderei ir, se estou cego?

- Ora, Quaderna, isso não é nada! – disse Samuel, com a maior naturalidade.

- Isso é nada, para um homem como você! Seja forte, seja homem, homem! Como eu estava dizendo há pouco, esse fato de estar cego, que a primeira vista, parece uma desgraça, no seu caso pode até vir a ser um bem para você, uma vez que seu sonho é se tornar um Poeta épico! (RPR, 2007, p.608)

Desse modo, percebemos que a maneira como Samuel se expressa é irônica, porque ao longo da narrativa ele debocha de Quaderna pelo fato do protagonista nutrir o sonho de consagrar-se “Gênio Máximo da Humanidade”. Sendo assim, pelo

histórico da cegueira na literatura (que acomete tanto autores como personagens), Samuel trata com ironia o estado do amigo. O fidalgo tem conhecimento de que Camões, Édipo, Tirésias – donos de uma cegueira parcial ou total – são sábios consagrados. Portanto, como um sujeito que busca essa glória, o fato de não enxergar, de forma alguma pode ser considerado uma dificuldade.

De tal maneira, notamos, nos trechos das referidas obras, que o humor é provocado tanto pela situação que as personagens enfrentam, quanto pela ironia presente nos dois discursos. Sancho é jogado para o ar como fazem nas comemorações carnavalescas medievais, Quaderna é tratado de modo pejorativo pelo sonho que acalenta de tornar-se um grande literato. Assim, a situações expostas apresentam a ambigüidade do riso que elas provocam, podendo ser um riso sensibilizado, comovido, ou um riso prazeroso gerado pela situação ridícula vivenciada pelas personagens.

Em consonância com o episódio cômico anterior, Quaderna, na “segunda vida”, comporta-se bufonamente, é paródico em vários momentos, reproduzindo comportamentos de autores consagrados, como a epilepsia. Com isso, pretende surtir vários efeitos: primeiramente, justificar o fato de não ter visto a chegada da “estranha cavalgada”; também para assemelhar-se a Machado de Assis e a outros epiléticos de talento literário comprovado. Conseqüentemente, encenando os sintomas de tais enfermidades, Quaderna escapa de situações que o comprometeriam. Assim, vemos que ele interpreta, como em um palco, aquilo que pretende tornar público, mas que, devido ao seu falar solto demais, compromete-se quando as palavras mais secretas saem indevidamente, por isso precisa se valer desses artifícios:

Eu deveria, de fato, ter vergonha desses ataques, mas li, a respeito deles, umas palavras de Baptista Pereira - aquele distinto escritor brasileiro que, por ser genro do Conselheiro Ruy Barbosa, contraiu a genialidade do sogro. Segundo essas palavras, a epilepsia é a "grande aura", o "mal sagrado" que só acomete os verdadeiros gênios. Assim, nem percam tempo tentando disfarçar de mim o que viram porque, para ser sincero, eu me sinto até orgulhoso de ser epilético! É mais uma prova de que sou predestinado, pela Providência Divina e pelos Astros, a ser o "Gênio da Raça Brasileira!"
- E o senhor é epilético? - perguntou, frio, o Corregedor (RPR, 2007, p. 456).

O narrar de Quaderna, devido ao traço cômico, desperta constantemente uma desconfiança em relação às suas afirmações, provocada pelo exagero, pela

ornamentação das frases, bem como pelo arremedo que sugerem. Assim, imaginar um Quaderna proferindo tais palavras, aliado à musicalidade e à cenografia anteriormente citadas, só fazem comprovar uma representação permanente.

A sua ambição literária não tem limites e é relatada inclusive ao Corregedor. O protagonista tem certeza de ser predestinado para a glória, tanto familiar, quanto profissionalmente, por isso, sente certa inveja de Homero, que é citado como gênio por todo o estudioso de renome:

Não quero, nem devo esconder a Vossa Excelência que, depois de conseguir da Academia Brasileira de Letras o título de "Gênio da Raça Brasileira", pretendo disputar, no vasto Império da Literatura Universal, o cargo, também ainda vago, de "Gênio Máximo da Humanidade"! Ora, assim como fiquei com uma certa "cisma" com o Conselheiro Ruy Barbosa em relação ao primeiro título, tive também, a princípio, uns certos sobressaltos com Homero, para o segundo: foi quando li nas *Postilas de Retórica e Gramática*, publicadas em 1879 pelo Doutor Amorim Carvalho, que, de todos os Poetas, "o primeiro, no tempo e na glória, é Homero". Esse Doutor foi "retórico" do Imperador Dom Pedro II. Mesmo sendo Pedro II um impostor e usurpador, essas coisas de monarquia são muito sérias, de modo que o cargo de "Retórico Imperial" é venerável e a palavra do Doutor Amorim de Carvalho não é brincadeira! Por isso, quando li isso, fiquei meio cego de terror, com medo de que aquele peste de grego tivesse se antecipado e me tomado o cargo (RPR, 2007, p. 447).

O mal-estar entre Quaderna e os mestres universais da literatura é apaziguado por Samuel e Clemente, que não possuem a predestinação do discípulo, nem o talento literário que Quaderna se auto-atribui, portanto não oferecem risco de ofuscar o seu brilho, nem de conquistar um lugar que ele julga seu. Os sujeitos, lançando mão de especulações a respeito da existência do poeta, atribuem certa incompletude à sua literatura: "Mas Clemente e Samuel me tranqüilizaram um dia, provando-me, primeiro que Homero não existiu – opinião de Clemente – e, depois que tinha mau gosto e era incompleto – opinião de Samuel" (RPR, 2007, 447). Descaracterizando Homero como grande, ele se eleva a ponto de crer que a única pessoa capaz de conquistar o reconhecimento como "Gênio Máximo da Humanidade" é ele próprio. Isso se alia à ambição enciclopédica de sua obra, já que "uma Obra, para ser clássica, precisa ser completa, sem o que nem é modelar nem de primeira classe!" (RPR, 2007, p. 447).

Devido a tais aspectos, é impossível compreender as posições do protagonista sem carregá-las de comicidade. Em princípio, pela condensação de temas, também pelas ironias e pelas constantes provocações aos autores

consagrados. Apesar disso, esse sujeito não cai no ressentimento, mas tenta se auto-afirmar diminuindo os seus precursores, que, de qualquer maneira, terão inspirado o seu fazer poético híbrido e com feições de mosaico, aspectos que colaboram na concretude da sua “obra total”.

Portanto, a comédia da vida de Quaderna, que começa com a sua prisão, tem apenas o passado encenado, e fica devendo ao leitor o desfecho da situação presente. Enquanto isso, ele permanece em uma espécie de limbo, nem no passado infernal de sua linhagem, nem mesmo no futuro celestial dos consagrados pela literatura.

Ao definir o processo de criação da personagem Quaderna, cujo nome foi herdado de uma obra de João Cabral de Melo Neto, na qual o poeta se debruça sobre o nordeste e a Espanha, Suassuna coloca que ele “surgiu sozinho”. Isso porque o autor desejava que Sinésio fosse o herói do romance, e, assim, Quaderna ficaria em segundo plano. No entanto, “ele insistiu, [...]. Acabou por ser o mais importante, ele que é um intelectual de segunda ordem, um nobre da linha nordestina, mestiço, megalomaniaco e bufão” (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p.154).

Quaderna adota, em certos momentos, um estilo enigmático, que, no entanto, apresenta uma descrição bastante plástica da cor local e um sentimentalismo aflorado em relação às pessoas, ao espaço e à tradição sertaneja. Percebemos, desse modo, que o discurso colocado em prática tem o objetivo de evidenciar a visão do narrador em relação a si mesmo, além de ressaltar o caráter absurdo da acusação que sofre. Entendemos com tal articulação, que o tempo presente que se instaura na introdução do romance, marcado pelo clima de insatisfação, de desgraça e de infelicidade, justifica a retomada de um passado no qual o referido sertanejo é o protagonista. Assim, diferenciam-se dois momentos específicos: o tempo do narrado – fantasiado e imaginativo – e o tempo do narrador – o agora, aprisionado.

No tempo presente, encarcerado, em uma espécie de reflexão, Quaderna encarna um “contador de histórias”, encadeando os fatos e expondo-os aos interlocutores. Estes são os leitores da obra, que assumem um papel ambíguo entre leitor e espectador pelo modo como o narrador se dirige a eles:

Escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos, minha terrível história de amor e de culpa: de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e

combates nas Caatingas, história que foi a suma de tudo o que passei e que terminou com os meus costados aqui, nesta Cadeia Velha da Vila Real da Ribeira do Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Província da Paraíba no Norte (RPR, 2007, p. 35).

Nesse sentido, a expressão “escutem” assegura certa dúvida no que se refere à atuação de Quaderna: trata-se de um mestre de cerimônias anunciando o espetáculo? de uma performance teatral? de um monólogo cujas ações se realizam enquanto memória? A certeza obtida a respeito desse narrador é a de que somos envolvidos pelo seu narrar e conduzidos por ele no universo sertanejo reproduzido na obra, uma atmosfera solar que concentra o pitoresco do sertão nordestino, altamente valorizado e tratado de modo extremamente fantasioso. Quaderna “pinta” um sertão iluminado pelos tons ocres e amarelados, de ambiente tragicômico, onde a mais dura realidade provoca o riso, um lugar onde a fome e a sede jamais são mencionadas, onde a trilha sonora é composta pela cantoria acompanhada pela viola, pelo pífano e pela rabeca, lugar das Cavalhadas, de encenações, de tradições seculares cultivadas com vigor. Essa eloquência do protagonista se aproxima do discurso retórico proposto por Aristóteles, visto que tem o claro objetivo de persuadir ou de convencer o seu interlocutor com os seus argumentos e, para tanto, ornamenta sua linguagem e organiza sua fala com esse fim. De tal maneira, a narração de Quaderna, provida desse objetivo persuasivo, aproxima-se também dos cantadores de cordel, que, por sua vez, valem-se de alguns modelos épicos, têm um propósito que se aproxima dos fins retóricos ligados ao fim agradável e útil.

Alberti (2002, p. 53) atribui à retórica uma propriedade risível, em alguns momentos, tal arte concentraria em si as abordagens agradável e útil. Nesse sentido, as coisas agradáveis teriam um papel a cumprir, que, na concepção aristotélica seria “tudo o que produz prazer, sendo esse prazer definido como um movimento da alma de uma espécie determinada e um retorno total e sensível ao estado natural”, conseqüentemente, o agradável define-se como o “habitual e o natural”. A pesquisadora ainda enfatiza certas propriedades do riso quando considera os sentimentos que o orador pode provocar no ouvinte ou no juiz. Nesse viés, “o riso e o risível como circunstâncias propícias à calma e à amizade, próximas do jogo e da festa, em que haveria, enfim, ausência de sofrimento”. Aliado a esse posicionamento, Aristóteles não objetivava descrever as paixões, mas os argumentos que o orador lançava mão para “suscitar as paixões na alma de seus

ouvintes”. Portanto, “uma descrição *retórica* das paixões estaria concentrada “com o provável e o persuasivo, indicando o caráter contingente do discurso oratório”.

Alberti (2002, p. 55) aborda também o *Tractatus Coislinianus*, de Coislin. Esta teorização divide o cômico em dois tipos: *lexis* e *pragmata*. O primeiro se refere às expressões da língua e o segundo aos eventos e as coisas. Assim, temos outra visão do discurso retórico e sua relação com o cômico. A pesquisadora ressalta que se acha nessa fonte a idéia de que a comédia representa os homens piores do que eles são, asseveração que se tornou parte do senso comum que gravita sobre a literatura, seus gêneros e subgêneros. Além disso, evidencia que no *Tractatus* o efeito cômico é produzido pela linguagem, visto que o orador lança mão de procedimentos lingüísticos que ampliam esse efeito como: a homonímia, a sinonímia, a repetição de palavras, a paronímia, o uso dos diminutivos, a modificação de palavras por gesto ou por voz e os erros de gramática. O *Tractatus* relaciona nove aspectos quanto aos eventos e as coisas: a assimilação, a rubrica, os disfarces e as trocas de papéis, os artifícios usados pelo personagem para atingir seu objetivo, o inesperado e a surpresa, a dança grosseira do coro, a escolha do pior, quando se tem a possibilidade de obter o melhor, entre outras. O *Tractatus* revela uma semelhança com as teorias aristotélicas, principalmente nas referências ao caráter cômico e na exemplificação de seus três tipos: o ironista, o fanfarrão e o fazedor de chistes. Assim, um traço importante é o fato de ressaltar a distinção entre o ironista e o bufão, presentes em um dos extratos da retórica (ALBERTI, 2002, p. 54).

Alguns aspectos citados podem ser relacionados ao protagonista Quaderna, sujeito que se considera um orador nato, no entanto, chama atenção para as camadas do seu narrar, que se complexificam quando observamos os fins da sua pronúncia. Quaderna chama o público para ouvi-lo, faz um breve resumo de tudo o que irá contar, desperta a curiosidade e teatraliza as ações. Portanto, em conexão com a vertente popular, sua expressão se converte numa história “desversada”, evidenciando a transfiguração do modelo poético popular que adota. Assim, as palavras desse sujeito atestam o impulso de condensar em uma única sentença aquilo que tem a dizer, isso permite que, de maneira rápida e precisa, ele introduza o leitor no seu narrar que, mais adiante, é dominado pela prolixidade. Aliado ao resumo dos fatos, Quaderna ainda tenta convencer os seus interlocutores: os “nobres Senhores” e as “belas Damas de peitos brandos”.

Quando observamos a narração, percebemos uma prosa ritmada, cujas frases contêm aproximações com o compasso dos versos populares. O modo como as ações são enumeradas ganha ritmo: “minha terrível história”/ “de amor e de culpa:”/ “de sangue e de justiça;”/ “de sensualidade e violência;”/ “de enigma, de morte”/ “e disparate;”/ “de lutas nas estradas”/ “e combates nas Caatingas”. Nesse sentido, a forma característica da literatura popular em verso é descartada, mas a sua musicalidade permanece e ressalta a oralidade da prosa suassuniana.

Ao encarnar o contador de histórias, Quaderna se volta para o tempo passado, recupera o tom oral e narra situações vistas ou ouvidas, talvez não exatamente como foram, mas como ele transfigura na imaginação. Com essa conduta, assemelha-se ao narrador descrito por Walter Benjamin, aquele que relata experiências adquiridas nas viagens ou ouvidas de outros membros da sua própria comunidade:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1994, p.198).

Embora Quaderna não se configure como o viajante imortalizado na figura de Ulisses, desbravador de mar e de terra, a sua odisséia se dá no próprio sertão, nas “viagens” a cavalo pela árida caatinga, que de tão seca impõe tamanhas dificuldades aos homens que percorrem sua vastidão. O espaço sertanejo é habitado por indivíduos cujo talento de narrar lhes parece intrínseco, devido à presença das lendas, da literatura dos folhetos mantidas na memória, entre outras formas. Talvez por isso o protagonista produza um tom semelhante ao da viagem geográfica de um herói mítico, mesmo quando percorre o seu próprio lugar.

Em um primeiro momento, Quaderna se pronuncia ao público no instante em que “avista da janela gradeada da Cadeia” onde está preso, o sertão de Taperoá. Tal cenário, reiteradamente descrito como pedregoso, espinhento e agreste conota um espaço já habitado por cangaceiros, beatos e profetas, explicitando a violência e o messianismo latentes. Isso, de certa forma, insere o leitor na atmosfera que paira

na narrativa, ainda que, no desenrolar da trama, tais presenças sejam sublimadas ou amenizadas sob a ótica do narrador.

A paisagem sertaneja é vista por Quaderna à maneira dantesca, um cenário de três faces: Paraíso, Purgatório e Sertão. Assim, a posição geográfica, a presença de vastos espaços de vegetação rasteira e de solo arenoso, mantém os habitantes do lugar afastados ou “emparedados” em uma espécie de inferno terrestre. Isso leva o narrador cativo a revelar a seguinte impressão:

[...] talvez por causa da situação em que me encontro, preso na Cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual, entre muralhas de serras pedregosas, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça; sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar (RPR, 2007, p.32).

Após a descrição do cenário, Quaderna situa seu interlocutor no espaço e no tempo; além de fazer menção a alguns acontecimentos, aparentemente sem relevância, mas supostamente relacionados com a morte do tio. Um desses casos é a presença do Cabo Luis Riscão, encarregado de vigiá-lo na cadeia até o seu depoimento. Quaderna relata num tom bastante ingênuo que o pai do cabo, também chamado de Luis Riscão, foi assassinado naquele lugar, na “Guerra dos Doze”. Tal assassinio decorreu de um tiroteio entre a polícia local e as “tropas de sertanejas”, comandadas por Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, que atacaram e saquearam a vila, revelando uma prática semelhante ao cangaço, predominante no sertão nordestino durante as décadas iniciais do século XX. Assim, quando fazemos esta afirmação, consideramos a natureza combativa de Sebastião Garcia-Barretto, fato que pode atrair inimizades e o risco de emboscadas no espaço habitado por ele.

O recorte temporal balizado por Quaderna, de 1935 até 1938, é definido por ele como o “Século do Reino”. Um período marcado pela crença de que o rei português Dom Sebastião, desaparecido no século XVII, na batalha de Alcácer-Quibir, ressuscitaria, recuperaria seu trono, concedendo a seu povo um milênio de vida digna e de igualdade entre os homens (CASCUDO, 1988, p.700). Esse messianismo forte perpassa toda a narrativa, que associa suas principais personagens às figuras de tal profecia. Na visão do cronista-fidalgo esse período remete a um conjunto de fatos, não só o messianismo define esse período como

também “a época política da luta dos senhores feudais, no século XX” (SANTOS, 2009, p. 83).

Ao fazer seu relato Quaderna revela-se detentor das técnicas do bom narrar, dono de um estilo tragicômico, apropria-se de um ar picaresco, que depreendemos ao observar seu discurso:

Aproveitei, então, o fato de ter terminado logo a tarefa e deitei-me no chão de tábuas perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. Pensei: - Este, como as *Memórias de um Sargento de Milícias*, é um “romance” escrito por “um Brasileiro” (RPR, 2007, p.33).

Assim, a escolha de “um modo hábil” ressalta a agudeza desse narrador, que quer não apenas convencer, mas “comover” seu interlocutor que, ao ouvir seus “infortúnios”, pode se compadecer de Quaderna e livrá-lo das acusações. Ao assumir essa postura, o caráter pícaro do protagonista Quaderna aflora, pois ele imprime em seu discurso alguns elementos definidores do estilo picaresco como o seu ângulo de visão – de 1ª pessoa -, a tentativa de demonstrar certa ingenuidade - depois forjada em esperteza -, além disso, adota um tom tragicômico na sua rememoração. Esses traços, associados às colocações de Quaderna, revelam que ele tem uma meta definida, ruindo com a suposta ingenuidade. Há ainda um elemento que proporciona um vínculo entre narrador e leitor, trata-se do tom confessional como Quaderna expõe os fatos, relembra o pícaro Lázaro, o famoso anti-herói da novela picaresca espanhola *Lazarillo de Tormes*, pois também se dirige a alguém com poder para conduzi-lo a um “buen puerto”. Na empreitada de comover o leitor, Quaderna adota um estilo elevado, humilha-se e eleva seu interlocutor, adquirindo pouco a pouco a sua simpatia e cumplicidade, assim notamos que é impossível não se afeiçoar à personagem. Isso é conseguido por meio do artifício de dialogar com esse leitor, de dirigir sua fala a ele.

Quaderna possui a ciência dos elementos estruturais da narrativa, como o espaço, o tempo e o enredo. E, aliado a tal noção, mostra-se ardiloso ao dar início a sua história, envolvendo o leitor, aguçando a sua curiosidade, deleitando-o com seu estilo. Dessa maneira, o interlocutor de Quaderna, que em certos momentos se confunde entre o Corregedor e o próprio leitor, é quem pode absolvê-lo de tais acusações. As demais confabulações apresentam uma função testemunhal,

confirmando sua conduta, a sua índole diante das instâncias que podem condená-lo ou absolvê-lo, mas devemos considerar que tudo é organizado segundo o seu ponto de vista.

O anti-herói Quaderna, no movimento oscilatório entre narrador e protagonista que a obra perfaz, tenta se firmar como um homem ilustrado, respeitável e admirado pela sociedade de Taperoá. Ele é o bibliotecário da cidade e exerce também a função de escrivão, além de organizador dos eventos culturais como as Cavalhadas Sertanejas, designando-se um “Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão” (RPR, 2007, p.35). Tal denominação remete ao relato, à prática de contar/narrar, que funde tanto o estilo jornalístico do cronista, quanto o tom laudatório do cantador de rapsódias e do poeta. Ainda condensa a suposta erudição do fidalgo, com o saber acadêmico e o caráter oficial do discurso do escrivão. Com efeito, o exagerado Quaderna concentra em si várias possibilidades de discursos, de estilos, de nuances, ferramentas que acentuam a sedução do seu narrar.

É interessante perceber o modo como as diferentes influências são mescladas na narrativa. Assim, a dialética - no sentido de lógica desenvolvida por tese, antítese e síntese - apresenta-se como o principal recurso retórico empregado no romance. Isso se evidencia a partir do momento em que o narrador confessa ao seu interlocutor o desejo de elaborar uma obra literária. Quaderna adota como modelo autores canônicos como Gonçalves Dias, José de Alencar, Euclides da Cunha, entre outros. No entanto, ressalta também a influência de cantadores populares como João Melchíades, Leandro Gomes de Barros, Jerônimo do Junqueiro, amplamente conhecidos no sertão nordestino. Ainda nos deparamos com a alusão a folcloristas, como Silvio Romero, historiadores como Varnhagen, entre outras personalidades do universo letrado. De tal modo, a influência que os referidos autores e estudiosos imprimem em Quaderna justifica o modelo estético adotado por ele. Modelo que sintetiza os contrários, fundindo o popular com o erudito e misturando gêneros, épocas, histórias e estilos. Assim, inferimos que, apesar do desejo de tornar-se o máximo expoente da literatura, o protagonista persegue tal grandeza sem desconsiderar suas origens.

A idéia de síntese mostra um de seus matizes também na questão étnica que a obra aborda. O cenário nordestino caracterizou-se desde a colonização como uma região povoada por diferentes etnias, bem como por indivíduos de nacionalidades diversas como holandeses, franceses, portugueses e espanhóis, os pioneiros na

colonização da América do Sul; africanos, que chegavam para serem usados como mão de obra nas fazendas do interior; entre outros. Assim, com tanta diversidade o Brasil caracterizou-se pela miscigenação ocorrida em suas terras, fato que deu origem a um povo mestiço, fruto do amálgama entre brancos, negros e índios. Um espaço de embate cultural, no qual Quaderna se aproveita da influência erudita, mas não abandona o aspecto regional fruto da mescla de etnias e de culturas.

Cientes das críticas dirigidas às idéias raciológicas de Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala* (1933), lançamos mão de tal tese a fim de evidenciar a idéia de miscigenação de Freyre repercutindo de modo jocoso em Suassuna. Na atualidade, embora a tese freyreana não consista em uma verdade histórica, mas na leitura de um sociólogo ligado sentimentalmente ao local que descreve – a região do nordeste -, ela redime o problema da miscigenação no Brasil, apontando que se deu de forma “harmoniosa”. Freyre visualiza essa questão positivamente, como uma inclinação natural dos colonizadores, que, ao chegarem ao Brasil, já haviam percorrido um longo período de invasões mouras, passado pela união ibérica, episódios que levaram o português a enxergar a mistura de “raças” como algo natural. Desse modo, devido às circunstâncias da colônia – grande quantidade de índias, incentivo da igreja à união conjugal entre portugueses e indígenas, permanência das mulheres lusitanas em Portugal – a miscigenação se deu de maneira consensual:

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas as Américas a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado (FREYRE, 1978, p.91).

Nesse sentido, certas noções sociológicas, parecem ser transpostas para o *Romance d’A Pedra do Reino*, sobretudo na voz de Quaderna que se julga um “castanho”, fruto da mistura das diversas etnias e que revela essa concepção ao fundir os elementos antagônicos, fazendo com que tudo resulte num elemento híbrido. A obra explicita a miscigenação quando ressalta três figuras principais: a primeira, Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, “um filósofo, um historiador, um luminar, uma sumidade”, “um negrinho bonito de cabelo bom”, advogado, influenciado por “Sylvio Romero, Clóvis Bevilacqua, Franklin Távora, Martins Junior e

Artur Orlando” (RPR, 2007, p.164); a segunda, Samuel Wandernes, “o gentil-homem dos engenhos pernambucanos”, de ascendência européia, fidalgo, promotor, “um poeta de sonho e pesquisador de Legenda” (RPR, 2007, p.166); e, como o terceiro vértice desse triângulo, Quaderna, o típico brasileiro, fruto da miscigenação, de pele parda, conforme expõe em sua própria descrição:

Sendo eu “moreno carregado”, os dois me chamam nos dias comuns, de Quaderna, o Mameluco, promovendo-me a Quaderna, O Mouro, nos dias bons, e rebaixando-me, nos momentos de raiva, a Quaderna, O Cabra, ou Quaderna, O Castanho (RPR, 2007, p.172).

Assim, percebemos Quaderna como um híbrido das referidas etnias: é o mameluco, realçando a raiz indígena da sua origem; é o castanho, originado da mistura de negros e brancos; com essa mistura de difícil identificação, apresenta o aspecto geral do genuíno brasileiro. De tal maneira, ainda que Samuel e Clemente carreguem o adjetivo castanho de um tom pejorativo, Quaderna impõe ao termo uma superioridade, exaltando-o, pois é fruto da união de raças, podendo herdar o que cada uma delas tem de melhor. Nesse impulso, também converte em positividade essa mistura, dialogando com Freyre. É importante ressaltar que o hibridismo étnico é transposto para um hibridismo estilístico que estrutura a obra, como se a mesma tendência amalgamadora de contrários, pudesse ser seguida pela arte. Aí reside a importância da tese freyreana no *Romance d’A Pedra do Reino*, não como um determinante de raças e de comportamentos sociais, mas no seu aspecto agregador e sintetizante que se estende para as artes. Desse modo, Suassuna expõe seu ponto de vista da seguinte forma:

Cada região em que diversificar o clima e a mestiçagem, a raça e o meio, poderá criar uma forma divergente de conceber, de poetar, de fazer literatura, tendo, aliás, sempre um fundo comum por onde todas se hão de assemelhar; porque certos elementos constitutivos do povo, em toda a extensão do país, são os mesmos (SUASSUNA, 2008, p. 89).

Nosso intuito é esclarecer que a leitura de Freyre associada a Suassuna não se direciona às concepções raciais, mas à mistura de aspectos díspares, de modo a surgir um último elemento que contenha traços de todos eles, pois parece ser assim que a obra toma forma. No *Romance d’A Pedra do Reino* há um aspecto que evidencia a postura sintetizadora de Quaderna com destaque. O narrador, a partir da situação em que se encontra, decide se valer dos acontecimentos para dar vida a

sua obra literária, obra esta que oscila entre as denominações de Memorial, de Epopéia, de Castelo Poético, entre outras designações. O fato relevante aí apresentado é que o protagonista, desde o início, finge não possuir criatividade suficiente para elaborar uma obra nova, por isso precisa se basear em modelos poético-literários já consagrados, em fatos que vivenciou, que viu acontecer, para “adaptá-los às métricas da poesia” e incorporá-los à obra. Assim, dá o primeiro passo para a concretização da “obra lapidar” enumerando gêneros literários e percebendo qual deles proporciona um melhor efeito e a forma mais completa de expressar seu estro poético, evidenciando que a sua falsa modéstia era apenas um fingimento. Portanto, o contar de Quaderna precisa ser efetuado de maneira eficiente, pois representa mais do que uma reprodução poético-romancesca dos fatos, mas a sua liberdade, permitindo que se infira que o seu contar determina seu próprio destino. Esse processo de fusão de histórias alheias, de gêneros ou de conceitos, resultará na obra do protagonista, que não se concretiza dentro do *Romance*, mas que vai, aos poucos, ganhando vida nas páginas do auto processual que a narrativa tematiza.

Na empreitada de Quaderna, os antagonísticos Samuel e Clemente, como já foi ressaltado, são os intelectuais que lhe proporcionam o contato com autores eruditos. Esses homens cultos, apreciadores das artes consagradas pelo tempo e pelo cânone, apresentam ao protagonista a “alta literatura”, fato que não impede o conciliador Quaderna de mesclá-las a sua idéia de arte. Dessa maneira, o que percebemos ao ler o *Romance d’A Pedra do Reino* é que a obra se configura como uma “descoberta da literatura”, pois o seu percurso evidencia um processo de amadurecimento teórico acerca do texto literário, chegando à escolha do gênero ideal, o “romance que concilia tudo”.

O *leitmotiv* da obra é o fazer literário. Todas as discussões orbitam ao redor desse tema e as ações ocorridas no passado são os elementos que compõem o conjunto do *Romance*. Quando memoradas por Quaderna e relatadas no seu depoimento, tomam a concretude da palavra escrita e passam a fazer parte dos folhetos, divisões do imenso romance suassuniano.

Bráulio Tavares (2007, p.153-154) afirma que o *Romance d’A Pedra do Reino* parece ser o resultado de um sonho adolescente de Suassuna, que aspirou um dia elaborar uma obra que fosse “a soma de toda a literatura brasileira e universal”. No entanto, no processo de elaboração do romance, se deu conta da sua insensatez,

mas devido à tamanha afeição sentida pela obra, prosseguiu nela, à custa de um artifício metalingüístico: em vez de escrever ele próprio um livro delirante, escreveu um romance cujas páginas contavam “a história de um indivíduo que está escrevendo um livro delirante”.

Outro aspecto relevante e revelador do caráter teorizante da obra são as discussões travadas entre Samuel, Clemente e Quaderna. Assemelhando-se aos diálogos platônicos, nos quais Platão discute com seus discípulos política, filosofia, estética, dentre uma vasta gama de temas, o *Romance d’A Pedra do Reino* alegoriza esse método filosófico para que os “três emparedados do sertão” discutam também temas dessa ordem. Clemente, radical de esquerda; Samuel, radical de direita; e Quaderna, a “Diana Indecisa”¹⁴, que em vez de desprezar, agrega todas as influências sintetizando-as na sua idéia de arte. Os três põem em prática as “sessões a cavalo”, nas quais discorrem sobre temas associados à literatura, à genialidade de determinados autores, à supremacia de determinado gênero, entre outros assuntos ligados à arte.

A partir de tais constatações, podemos afirmar que esta obra se caracteriza como um tratado sobre estética, cujo teor é validar a arte popular do nordeste como uma arte bela. De tal maneira, seja pelo seu caráter rude, pela permanência desde a colonização brasileira até os dias de hoje, pela riqueza de influências que nela pode ser apontada, ou por ser fruto do talento poético de um povo esquecido na região mais necessitada do país, entre outros fatores, essa literatura deve ser compreendida e valorizada. Assim, quando a literatura popular do nordeste é posta na berlinda pelos eruditos representados por Samuel e Clemente, terá suas qualidades ressaltadas por Quaderna, que vê nela uma forma de transfigurar a realidade simplória na qual se considera emparedado.

A constatação de que a literatura popular do nordeste se firma como a espinha dorsal do romance de Quaderna, bem como do *Romance d’A Pedra do Reino*, é o ponto de partida para explicar como a obra se organiza. Desse modo, colocamos em relevo as xilogravuras típicas dos folhetos, o título carregado de sentidos ocultos, conforme o gosto dos poetas do povo, os temas da ordem do maravilhoso que perpassam a obra, bem como a presença dos versos populares e eruditos, traços que corroboram a forte presença do popular no livro.

¹⁴ Personagem folclórica que se caracteriza pelo fato de não tomar partido. Sendo assim, não assume uma posição entre o Cordão Vermelho e o Azul das Cavalhadas, julga-se pertencente aos dois.

Pesquisadores tentaram uma classificação dos romances e folhetos citados por Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino* em função das categorias definidas pelo mestre João Melchiades. No entanto, esse tipo de classificação, conforme Idelette, não ajuda a compreender o papel e a função da citação popular, nem tampouco resolve o problema da classificação. Assim, a pesquisadora propõe uma observação menos voltada para a origem e mais relacionada às conexões com a estética armorial (SANTOS, 2007, p. 141).

Vemos que esse exercício de reelaboração dos versos permanece vivo na obra, como uma prática intrínseca à literatura dos cantadores. Por outro lado, se formos ao extra-literário para avaliar esse uso, chegamos a Ariano Suassuna, cujas obras, releituras de outras pré-existentes, estão ou estiveram em constante trabalho de reescrita.

2.4 A “abertura” do castelo imaginoso

A *Pedra do Reino* possui uma estrutura que desafia o seu leitor. Conforme já foi mencionado, possui um aspecto de compêndio, pois desde as bases do Movimento Armorial até as convicções de Quaderna, narrador e protagonista do romance, vemos a tessitura de uma colcha de retalhos, em que cada pedaço que a compõe tem uma origem específica: a vertente popular, a herança culta, além de algumas teses sociológicas, que são costuradas pelo fio narrativo de um sujeito ficcional apaixonado pela literatura, capaz de sintetizá-las, fundindo aspectos dicotômicos e teorias distintas. Assim, à medida que a narrativa vai tomando forma dentro da ficção, uma obra concreta se consolida como a versão real da composição imaginária do narrador. A primeira é o romance de Quaderna e a segunda o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna.

Maximiano Campos, no Posfácio d'A *Pedra do Reino*, mostra que a organização mental do romance trata-se de uma preparação para concretizá-lo. Assim, a composição, repleta de outras artes, evidencia os paralelismos, os entrecruzamentos e as teorizações das diferentes influências:

[...] de tanto conversar de literatura com Samuel e Clemente, de ler folhetos, de ouvir as aventuras dos seus ancestrais cantadas pelos poetas populares e narradas por esses seus dois amigos, resolveu escrever uma epopéia, uma Brasileida. E tenta empreender, na literatura aventuras tão fortes e insanas quanto as do Quixote nos campos da Espanha. Mas, de tanto se preparar para tais aventuras e empreendimentos literários, fornece-nos peripécias e façanhas tais que fazem com que, ao lado da estória principal, existam outras, correndo paralelas. Isto faz desse livro de Suassuna um romance dentro do qual existem outros romances, formando um mural onde estivessem retratados o sertão e o mundo em cores fortes e reais, apesar de todos os sonhos e loucuras de que está repleto (CAMPOS, 2007, p.751).

Devido aos imbricamentos referidos acima, a compreensão da obra desafia o leitor ou “fruidor” - termo usado por Umberto Eco em *A obra aberta* (1969) - a olhar atentamente, identificando cada elemento que é agregado, a fim de buscar um sentido para esse processo composicional, que caminha rumo à criação da “Obra Completa” de Quaderna. Mais do que uma simples leitura, a obra reivindica um olhar atento para desvelar cada história que atravessa a narrativa.

Para Eco, cada fruidor, ou leitor, tem a sua leitura da obra, que deve validar sua coerência dentro de um campo de possibilidades. Nesse viés, a interpretação não consiste em uma mensagem “acabada e definida”, em uma “forma univocamente organizada”, mas na prática de várias organizações permitidas ao intérprete, mostrando-se, portanto, “não como obras acabadas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que viver sua função estética” (ECO, 1969, p. 39). Portanto, temos o esclarecimento de que cada fruidor contém em si “uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais” que poderão afetar a sua compreensão, individualizando-a de acordo com a sua perspectiva (ECO, 1969, p. 40). A partir disso, entendemos que a estruturação do *Romance* dá indícios de uma abertura intencional, além de estrutural. Conforme Santos (2009, p. 48), a trilogia *A maravilhosa desventura de Quaderna, O Decifrador e a demanda novelesca do Reino do Sertão*, composta pelo *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do vai-e-volta* (1971); *A História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* (1977); e a parte final da trilogia, que está em processo de elaboração desde o final dos anos 70, intitulada *Romance de Sinésio, O Alumioso, príncipe da bandeira do Divino do Sertão*, que ainda não foi concluída. A primeira foi instituída pela crítica, bem como pelos leitores, como um modelo de romance armorial, por conter as bases do movimento fundado pelo autor. A segunda

obra, não obteve de Ariano a mesma simpatia que o *Romance*, sendo assim, foi editada uma única vez, tornando-se um livro raro nas bibliotecas e peça digna de colecionador. Em uma entrevista com o autor, obtivemos acesso à última parte dessa trilogia, ainda não publicada: os manuscritos de *O jumento sedutor*, primeira parte da subdivisão em três volumes, de modo que o livro não fique muito pesado no sentido literal do termo, já que seu autor – graciosamente – afirma que gosta de ler deitado e o grande volume de certas obras costuma atrapalhar esse hábito¹⁵. Conforme os relatos de Ariano, *O Jumento Sedutor* traz um novo protagonista: Paulo Antero SAVEDRA, marcando uma proximidade com Miguel de Cervantes Saavedra. Nessa nova obra, P. Antero, por corruptela “Pantero”, toma a frente das ações e Quaderna figura, então, como antagonista. O autor, corroborando o traço de se auto-sugerir nas obras, apresenta-se dividido em quatro instâncias: o ensaísta, o poeta, o dramaturgo e o romancista. Antero SAVEDRA dá relevo à “abertura perturbosa, plagiada, falsificada e reversa”, cujo nome antecipa o “plágio” de várias narrativas, das quais os autores, conforme Ariano revela na entrevista, são todos considerados parentes por Pantero.

Além do caráter estrutural que concede abertura ao *Romance d’A Pedra do Reino*, percebemos ainda uma abertura que se efetiva na reelaboração e reescrita das mesmas obras. Observando a bibliografia de Ariano Suassuna, percebemos que grande parte de sua produção nasce como farsa ou entremez, sofrendo modificações ao longo dos anos devido ao processo de reescritura, até dar forma a uma obra de maior volume e condensadora das principais influências de Ariano. Essa capacidade é o que permite cultivar a idéia de romance completo, teorizada por Quaderna. Sabemos que Ariano, como o erudito que é, mostra prudência diante de afirmações tão enfáticas, mas permite que seu protagonista exponha verborragicamente suas posições sobre a cultura e as letras do país. Nesse sentido, a “obra completa” na ficção, dialoga com a arte totalizadora que o romancista Suassuna persegue. Isso é evidenciado pela fusão de elementos diferentes, tais quais os gêneros literários e artísticos, as etnias, os estilos, entre outros fatores que podem ser resumidos na afirmação de Maria Thereza Didier:

A estética armorial revelou de maneira enfática aspectos do universo artístico popular nordestino e as influências ibéricas medievais. A literatura

¹⁵ Entrevista nos foi concedida em 04 de setembro de 2009, na casa do autor, cidade de Recife – PE.

de cordel, a música de viola, rabeca, pífano e as xilogravuras são fontes de inspiração para a arte armorial. Na construção dessa arte, que denominou de brasileira, Suassuna resgatou e recriou, junto com outros artistas (músicos, gravuristas, ceramistas), parte da oralidade e iconografia do sertão nordestino. O escritor, explorando as vinculações entre as culturas popular, ibérica, moura, negra e índia, defendia a idéia de um “ser castanho”, que seria a mistura desses vários elementos representando o verdadeiro “ser brasileiro”. (DIDIER, 2000, p.17)

Quando observamos esse aspecto, percebemos também a dificuldade que representa “ler” essa obra, com a diversidade de temas que expõe. Assim, observar o matiz e a particularidade de cada intertexto é um árduo trabalho, porém deleitoso devido à comicidade que caracteriza o romance e que aflora na leitura. Portanto, ao classificarmos os temas: as referências autobiográficas, a importância das figuras parentais na construção do indivíduo, o messianismo, as práticas sertanejas, a literatura, dentre tantos outros aspectos, percebemos que a abertura do romance se dá sempre que direcionamos nossa atenção para um aspecto mais profundamente:

[...] obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original (ECO, 1969, p. 40).

Portanto, analogamente a *A obra aberta*, o *Romance* proporciona ao seu leitor “uma liberdade consciente, no momento em que este se coloca no centro ativo de uma rede de relações” para recolher elementos que configurarão a sua leitura particular. Eco coloca que, nas obras abertas, o leitor é convidado a “fazer” a obra juntamente com o autor, pois algumas apresentam uma “germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato da percepção da totalidade dos estímulos”. Além disso, todas as expressões artísticas apresentam abertura a uma série de leituras possíveis, o que permite que a obra “reviva” novos sentidos de acordo com a profundidade da leitura (ECO, 1969, p. 64).

De tal modo, no *Romance d’A Pedra do Reino* as afirmações de Eco, atestam a sua pertinência, por depositarem no leitor o papel ativo na construção de um sentido para ela:

O leitor se “excita”, portanto, frente á liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, frente à riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ao convite que o quadro lhe faz a não

deixar determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, engajando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis (ECO, 1969, p. 160).

Portanto, a partir dessa concepção de obra aberta, nos centramos na literatura popular do nordeste, a fim de verificar como essa arte é introduzida, o seu sentido dentro da obra, assim como a relevância de utilizá-la como estrutura e como tema alternadamente.

3 “NA ARTE, A GENTE TEM QUE AJEITAR UM POUCO A REALIDADE...”

Já foi mencionado que as produções de Ariano Suassuna unem os elementos de uma literatura tipicamente nordestina, com influências ibéricas e diversas teorias estético-filosófico-literárias com as quais o autor travou contato durante a sua formação. Com tal percepção, compreendemos que a referida incorporação, ainda que traga muitos elementos de natureza popular, passa pelo filtro e pelo processo criador de um erudito. Conseqüentemente, constatamos que a forma apresenta muitas semelhanças com as criações popularescas, no entanto, o conteúdo de cada composição é refletido, elaborado e finalizado de maneira distinta: com um léxico mais variado, com a presença de figuras de linguagem, com recursos gráficos diferenciados – como as letras maiúsculas que dão ênfase a determinados termos -, com o rigor da construção poética expresso pelas rimas cuidadosamente elaboradas dentro da métrica escolhida.

Do cantador popular é herdada a idéia de que “na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia” (RPR, 2007, p.54), posicionamento que revela os meios utilizados por Quaderna para transcender a existência “rasa e cruel do mundo” e criar, por meio da arte, o universo que ele julga digno de ser mostrado, um palco de aventuras, de intrigas e de comédias, mais gratificantes do que a atmosfera tensa e violenta que paira no espaço da narrativa, a Vila de Taperoá. Um segundo traço importante, na construção da “epopéia” de Quaderna, trata-se do estilo performático adotado pelo narrador da *Pedra do Reino*, semelhante ao do cantador. Isso se evidencia no momento em que protagoniza os acontecimentos no seu palco sertanejo.

Ao discorrer sobre a obra *Auto da Compadecida* (1955), Suassuna expõe uma característica de sua produção literária, que pode ser estendida para as demais obras, pois todas elas adotam como matriz um modelo da literatura nordestina:

[...] o que fiz foi tomar um *romance* popular do Sertão e tratá-lo dramaticamente, nos termos da minha Poesia – ela, também filha do Romancero nordestino e neta do ibérico... Procurei conservar, na minha peça, o que há de eterno, de universal e de poético no nosso riquíssimo Romancero, onde há obras-primas de Poesia épica [...] (SUASSUNA, 2008, p.173).

Sendo assim, percebemos que a utilização se faz, primeiramente, na temática, quando Suassuna toma como mote algumas composições popularizadas ao longo do tempo no espaço regional do nordeste. Também a forma, por meio da utilização de versos e de métricas próprias da literatura de cordel. Então, tendo conhecimento desse traço como o esqueleto da obra suassuniana, podemos encontrar nas suas composições outros elementos que corroboram tal constatação. Destacam-se entre eles a forte referência à cultura nordestina, evidente nas cantigas difundidas desde a época da colonização portuguesa, nas festas populares mencionadas como o Auto de Guerreiros¹⁶, as Cavalhadas¹⁷, o Mamulengo¹⁸, as Cheganças¹⁹, dentre outras manifestações folclóricas popularizadas no nordeste.

De tal modo, a escolha de um gênero literário que dê suporte às diversas influências que Quaderna deseja incorporar a obra é de grande relevância. A partir de tal escolha, ele terá a possibilidade de mesclar a fonte popular com o saber erudito, exibindo seu conhecimento a cada nova incorporação. Isso se mostra na organização da obra, na recuperação de temas típicos da literatura do povo, no uso de diferentes estilos, bem como de expressões artísticas fundidas em busca de uma arte completa e de um título ainda sem dono: “Gênio da Raça Brasileira”.

¹⁶ Auto dos Guerreiros é um folguedo do estado brasileiro de Alagoas. Dançado principalmente no Natal, onde homens dançam trajados com roupas vermelhas e azuis e pesados chapéus enfeitados com fitas coloridas e pequenos espelhos, em comemoração aos eventos do Natal. Originado na década de 20 e 30 pela junção do Reisado e do Caboclinho, com influências da Chegança, Pastoril e Bumba-meu-boi. As canções e os recitais são acompanhados por acordeões, pífanos, tambores e pandeiros. As vestimentas dos participantes imitam igrejas, palácios e catedrais, nos diademas e coroas, guarda-peitos, calções e mantos. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerreiro_\(folguedo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerreiro_(folguedo))).

¹⁷ As Cavalhadas tiveram origem nos torneios medievais, dos quais tem, entre outras reminiscências, o uso de fitas como prêmio, que são oferecidas pelo ganhador a uma mulher ou outra pessoa que deseje homenagear. Em Portugal teve feição cívico-religiosa, envolvendo temas do período da Reconquista. Sua difusão no Brasil, registrada desde o século XVII, partiu do Nordeste e espalhou-se pelo resto do país. Em 1641, quando da aclamação de D. João IV, foram promovidas várias cavalhadas como parte dos festejos oficiais. É ainda um folguedo vivo em vários pontos do Brasil, como Alagoas, Minas Gerais e Goiás. Em Pirenópolis (GO) a cavalhada é realizada durante a festa do Divino e representa o auto de cristãos e mouros (<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/6ritos/cavalhada.html>).

¹⁸ Mamulengo é um tipo de fantoche típico do nordeste brasileiro, especialmente no estado de Pernambuco. A origem do nome é controversa, mas acredita-se que ela se originou de mão molenga - mão mole, ideal para dar movimentos vivos ao fantoche (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mamulengo>).

¹⁹ A Chegança dos Mouros é uma manifestação cultural brasileira presente no recôncavo baiano [...] que conta as lutas entre os mouros e os portugueses no período da invasão dos muçulmanos na península ibérica (<http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=chegan%C3%A7a+wiki%C3%A9dia&meta=&aq=f&oq=>).

3.1 A elasticidade do romance

Como sabemos, o romance de Suassuna discorre, além de outros temas, sobre a criação literária, configurando um processo metaliterário. O autor de tal façanha é Dom Pedro Dinis Quaderna, que enumera tudo o que deseja incluir na sua obra, por isso busca um gênero apropriado no qual consiga contemplar todas as influências recebidas dos mestres cantadores, dos eruditos que o inspiram, bem como da musicalidade sertaneja, da arte pictórica da xilogravura, além do traço pouco discutido, mas evidente na obra, o caráter teatral das ações do performático protagonista.

Temos ciência de que essa tendência de unir gêneros díspares não constitui uma novidade, pois parece ter sido herdada do primeiro romance “ao mesmo tempo barroco e moderno” (HATZFELD, 1988, p. 308), *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que apresenta a prosa literária entrecortada pelos gêneros poéticos. É com base em tal perspectiva que podemos associar a concepção popularesca de Quaderna aos postulados canônicos de Mikhail Bakhtin. Bakhtin (1993, p.74), em *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, assevera que as diferentes unidades estilísticas que penetram no romance podem se unir num sistema literário harmonioso, submetendo-se a uma unidade superior do conjunto. Nesse sentido, as diferentes unidades concedem a possibilidade de várias vozes perpassarem a narrativa. Isso se concretiza no discurso de Quaderna, mediador das visões antagônicas expostas nas falas das personagens. Ele as sintetiza, ao mesmo tempo em que expressa a sua visão idealizada do espaço sertanejo. Assim, a presença das diferentes formas encontra eco na proposta Armorial, quando recordamos que esse movimento volta-se para uma mescla de gêneros, de expressões artísticas, de maneira que elas confluem em uma arte completa e harmônica. Na teorização de Bakhtin, temos a definição de um gênero que mantém a propriedade agregadora que Quaderna persegue, pois

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos

no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística (BAKHTIN, 1993, p.124).

A flexibilidade do termo romance admite diversas definições, variando de acordo com o contexto em que o empregamos. Como sabemos, na prosa literária ele designa uma narração que prima pelo tom prosaico a fim de reproduzir com riqueza e exatidão episódios específicos, numa definição bastante difundida. No entanto, quando partimos para a compreensão do termo dentro do universo da literatura popular, temos uma ampla definição do gênero nas obras de Luis da Câmara Cascudo (1988, p.680-681), que localiza o conceito dentro de diferentes momentos da poesia universal. Parafraseando o autor, denominamos romance os poemas em versos de sete sílabas reelaborados nos séculos XV e XVI, obedecendo a uma organização específica das rimas: assonantes nos versos pares e livres nos ímpares. Tal modelo teve origem nas canções de gesta do século X, XI, XII e registravam as façanhas guerreiras de povos da Espanha e da França. Os poemas eram elaborados para serem recitados em eventos da corte e nos saraus aristocráticos, distanciando-se do contato com as camadas populares. No entanto, no século XVI deram-se algumas mudanças no gênero:

A recriação foi um processo de acomodação ao gênio popular e muitos motivos surgiram, dentro dos metros e modelos passados, versificados ao sabor do gosto popular, mas fiéis aos tipos antigos. Passaram as assonâncias e tonância às rimas simples, e neste caráter o romance teve voga extraordinária, cantadas e trazidas para o Brasil, como para toda a América espanhola, pela memória do colonizador. [...] Passou ao plano popular, número e heterogêneo, buscando os efeitos da emoção do lirismo, do amor, temas sempre sensíveis e poderosos no espírito popular, alheio aos motivos fidalgos de luta e de conquista (CASCUDO, 1988, p.680).

O conceito de romance, no universo da literatura popular, costuma ser apreendido como o gênero literário que “descreve mundos maravilhosos onde os heróis vivem mil e uma aventuras, sofrem, amam, vingam-se, são traídos e são sempre recompensados no fim” (CAVIGNAC, 2001, p.78). Assim, essa definição contribui para entendermos o estatuto do *Romance d’A Pedra do Reino*, terreno no qual a fantasia é um recurso necessário para, além de aproximar realidades distintas, transfigurá-las com o verbo e a imaginação. Portanto, o romance, em uma concepção moderna, permite a incorporação de outros sub-gêneros na sua estrutura. No folheto XXXI, “O Romance do Castelo”, encontramos as considerações

de Quaderna sobre o gênero literário ideal para a sua obra, que dialogam com os pressupostos bakhtinianos, de reunir com equilíbrio várias formas, e reforçam o próprio impulso do protagonista de sintetizar contrários:

Meu coração deu um pulo no peito, pois aquilo era uma revelação tão importante quanto a morte da Onça que eu cometera, na Pedra do Reino! Tudo ia, aos poucos, se configurando. Eu tinha lido um dia, no *Almanaque*, um artigo onde se dizia que “uma Obra, para ser clássica, tem que condensar, em si, toda uma Literatura, e ser completa, modelar e de primeira classe”. Isso me garantia que nem Samuel nem Clemente, um do Cordão Azul, e outro, do Encarnado, podia ser completo, pois cada um era radical por um lado só. [...] Precisava, porém, descobrir com segurança, a que gênero me dedicar. Lembrei-me, então, das aulas de Retórica, dadas por Monsenhor Pedro Anísio Dantas, no “Seminário”, e passei a examinar gênero por gênero, com ajuda do *Dicionário*. Quando cheguei à palavras “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” (RPR, 2007, p.197-198).

A presença das formas distintas relaciona-se com a proposta Armorial, quando recordamos que esse movimento volta-se para uma mescla de gêneros e de expressões artísticas. Com uma posição semelhante a de Julie Cavignac, outra estudiosa, Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009, p.140) afirma que a escrita armorial pode ser explicada como um jogo elaborado de citações, que instala o texto no centro de uma rede transtextual complexa. Por isso, a variedade de citações alicerça a criação da obra, que é, “a um só tempo, resumo, antologia e recriação de toda a memória cultural, tornando-se o pedestal do novo texto”.

A descoberta da elasticidade do gênero romanesco permite que o protagonista module a sua visão de arte. Quaderna impressiona-se com o fato de o romance conciliar tudo, pois esse é o requisito para concretizar a obra total. Assim, a admiração adquire uma dimensão ainda maior quando ele enfatiza: “desde os romances de João Melchíades aos de José de Alencar e do Visconde de Montalvão, esse era meu gênero predileto” (RPR, 2007, p.198). Essa manifestação entusiasmada de Quaderna revela, além de sua descoberta literária, o referido impulso de reunir formas dicotômicas como o popular e o erudito, o ficcional e o histórico, a prosa e a poesia, dentre outros aspectos - sintetizando-os, organizando-os tal qual um compêndio, receita que é exposta ao longo do folheto:

Para tornar 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! (RPR, 2007, p.198).

Segundo Braulio Tavares (2007, p.152), Quaderna em seu “delirante projeto literário requer uma antropofagia de todos os gêneros”, para resultar na sua “Obra da Raça”. Isso porque ele reúne histórias reais e fictícias, poemas eruditos, versos populares, romances ibéricos, documentos históricos, textos proféticos, visões sobrenaturais, epigramas e histórias obscenas. Por isso, parte do efeito cômico da obra, reside na “vocação camaleônica” de Quaderna de incorporar ingredientes de sua receita literária, além de qualidades (ou defeitos) de escritores que admira. A concretização consente que o protagonista transforme a realidade parda numa atmosfera iluminada:

Cada vez se enraizava mais, em mim, a decisão de tornar embandeiradas e cheias de chuviscos prateados as pardas, miseráveis e sangrentas aventuras da Pedra do Reino, tornando-me Rei sem degolar os outros e sem arriscar minha garganta, o que somente a feitura do meu romance, do meu Castelo perigoso e literário, possibilitaria (RPR, 2007, p.198).

Por permitir todas as agregações possíveis é que o romance se firma como o gênero ideal, além de sempre admitir, devido à ambigüidade do termo, a aproximação com o “romance sertanejo”, aquele dos folhetos, apreciados pelo povo. Entretanto, tal importância consolida também a visão do mundo quadernesca, de que a literatura é o terreno que permite a recriação de uma história sem oferecer os riscos presentes na realidade.

3.2 A performance de cantador no narrador romanesco

Observamos na obra uma evidente dramaticidade oriunda da oralidade nela contida. Travando contato com os estudos de Paul Zumthor acerca da voz e da escrita na literatura medieval, ainda que o *corpus* do teórico esteja distante cronologicamente, percebemos características semelhantes quando enfocamos a oralidade da narrativa e suas implicações, devido às aproximações que a obra de Suassuna estabelece em relação à literatura medieval. Zumthor destaca três tipos

de oralidade que correspondem às situações distintas de cultura: a primária e imediata, que se encontra em sociedades desprovidas de escrita, de simbolização gráfica, ou ainda em grupos sociais isolados e analfabetos. Quando o olhar é lançado para a poesia medieval, predominam dois tipos, cujo traço comum é coexistirem com a escritura no cerne de alguma sociedade: a oralidade mista, de influência externa, parcial e atrasada; e a oralidade segunda, cujas bases são recompostas e alicerçadas no meio em que essa “tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário” (ZUMTHOR, 1993, p.18). Sintetizando a referida idéia, o estudioso define a mista como procedente de uma cultura “escrita” e a segunda como fruto de uma cultura “letrada”.

Zumthor (1993, p. 19), concentrando-se nos efeitos da oralidade, chega ao termo *performance*. Sob a sua ótica, a situação performática se dá quando a comunicação e a recepção coincidem no tempo, ou seja, quando o poeta ou seu intérprete cantam de memória e a voz se configura como o objeto que atesta a *performance*; do contrário, quando a comunicação se dá por meio da leitura de um texto, o escrito representa a autoridade e, nesse sentido, a escritura é que se liga à *performance*. Tal idéia é expressa nos seguintes termos:

Tecnicamente a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição. Nesse nível, desempenha-se plenamente a função da linguagem que Malinowski denominou “fática”: jogo de aproximação e de apelo, de provocação do Outro, de pergunta, em si indiferente à produção de um sentido. Por isso, qualquer que seja o processo que a preceda, acompanhe ou siga, é em sua qualidade de ação vocal que a performance poética reclama logo a atenção do crítico. Seus outros componentes, por indissociáveis que sejam, tiram dela seu valor. A transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva. Esse é, em parte, um *locus* qualitativo, zona operatória da “função fantasmática”, segundo a expressão de Gilbert Durant. Mas é também um lugar concreto, topograficamente definível, em que a palavra desabrochante capta seu tempo fugaz e faz dele o objeto de um conhecimento (ZUMTHOR, 1993, p.222).

Compreendemos que a qualidade cênica contida na obra é algo latente. Nesse viés, a postura quadernesca de criar um cenário mental, armar situações e encená-las aos “nobres senhores e belas damas”, atesta o estilo performático do protagonista, concedendo cenicidade à obra. Essa teatralidade ligada a Quaderna

orienta-se em três níveis: primeiramente, estabelece o sertão nordestino como o cenário de sua ação; em segundo lugar, evidencia suas circunstâncias no momento em que profere seu discurso; finalmente, esclarece o resultado que deseja obter com suas palavras, ou seja, convencer os seus “ouvintes” (ou leitores) de sua inocência. Para tanto, apresenta vários nuances em seu discurso: ora um tom pomposo, ora polido em demasia, hiperbólico em diversos momentos, além de irônico e jocoso, quando deseja rebaixar a si mesmo ou a qualquer outra personagem.

Sabemos que o texto dramático é estruturado por marcações que orientam o ato cênico, bem como o modo como ele deve ser conduzido na atuação. De tal modo, lançando mão da oralidade contida no mamulengo, na cantoria, nos folhetos, dentre outras manifestações, Suassuna consegue expressar por meio dele não só o conteúdo do texto, mas também imprimir nas personagens uma espécie de atuação. Ainda devemos observar o caráter memorialista da narração de Quaderna, aliado ao seu objetivo de se defender da acusação de assassinato. Nesse ato, oculta-se as escolhas arbitrárias de Quaderna, como a configuração do cenário da ação, o figurino das personagens, bem como a seleção do que deve ser relatado.

Para diferenciar os gêneros em questão, drama e romance, Décio de Almeida Prado (2007, p.83), observando-os, afirma que existem semelhanças óbvias, já que ambos narram uma história, contam algo que aconteceu em determinado lugar, em um tempo específico, para certo público. Essa proximidade facilita a adaptação da obra literária para o palco. Prado (2007, p.84) esclarece que, na busca de um ponto de diferenciação entre romance e teatro, a personagem é o elemento que permite distinguir um do outro, já que no romance ela é uma instância entre várias, ainda que seja a principal. No entanto, no teatro, as personagens compõem quase que a totalidade da obra, pois o que é mostrado está mediado por elas. Em alguns casos, como nas peças shakesperianas, o próprio cenário é apresentado por intermédio da personagem, onde a evocação dos lugares é sugerida nos diálogos. Conforme o estudioso, ambos os gêneros falam do homem, no entanto, no dramático, isso é feito pelo próprio homem presentificado no ator.

Apreendemos o narrador-personagem d'*A Pedra do Reino* como uma coluna de sustentação da narrativa, por isso, faz-se necessário evidenciar o percurso de Quaderna ao longo desse romance. É graças ao protagonista que as ações se desenrolam de modo bem particular: na sua imaginação transfiguradora. Logo, esse

componente da prosa aproxima-se do ser teatral; o Quaderna protagonista se mostra à semelhança da personagem que se expõe no palco e, como se estivesse orientado pelos postulados de Prado, dirige-se diretamente ao público, dispensa a mediação de um narrador; mostra a sua história como se fosse a realidade de fato. Esse comportamento proporciona “a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação” (PRADO, 2007, p.85).

Nessa perspectiva, a narrativa em questão exige de seu leitor (orientado pela imaginação de Quaderna) a criação mental de um palco, no qual toda a ação se desenrola. Esse traço é salientado pelo caráter sinestésico da obra, pois ao “mergulharmos” no texto, percebemos a musicalidade que provém não só das palavras, mas dos instrumentos sertanejos como o pífano e a rabeca que acompanham as cantorias; a atmosfera sertaneja, da qual emana um calor, provocado pela alusão às cores amareladas e ocres, ao cenário pedregoso, à vegetação rasteira e ao sol escaldante; e à visualização da cena, amparada pelas referidas sensações. Tais elementos aguçam os sentidos, permitindo ao leitor recriar esse cenário mentalmente. Assim, o reino reluzente é o sertão no qual todas as aventuras são ambientadas, um lugar calcinante, mas querido por Quaderna, que, embora se denomine um emparedado, não deseja transpor as fronteiras daquela geografia. Nesse sentido, percebemos a semelhança com o fogo de Gaston Bachelard, um fogo ambíguo, que conforta, mas fere, um fogo que deve ser respeitado como uma entidade, assim como expõe o filósofo:

Ele brilha no paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um Deus tutelar, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal (BACHELARD, 1999, p.11-12).

Quaderna constrói com palavras o seu castelo nesse sertão esbraseado. Assim, seleciona episódios, concilia o que é diferente, cria um espaço sem limites entre o real e o imaginário. Metaforicamente, o sol calcinante pode representar a exposição na própria arte, o reconhecimento ou o fracasso do sujeito, que, de forma desmedida, lança-se nessa tarefa e pode obter como recompensa a posição privilegiada sob o refletor de um sol sertanejo que lhe põe no primeiro plano do espetáculo ou o desprezo.

Ao investigar a dramaticidade do *Romance* é importante considerar a posição de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009, P. 260) acerca das peças de Suassuna. Para a autora, dentre os aspectos intrínsecos do teatro suassuniano, destacam-se: a dedicatória, que pode ser musical, cantada e dançada por todas as personagens; a explicação, retomada no início de cada ato pelo curinga, que expressa o objetivo do texto; o episódio, que corresponde ao ato; a cena, revestida de diversas formas, de diálogos ou mímicas ou monólogos, sempre estruturados de acordo com a perspectiva global do ato; o comentário, geralmente em forma de canção; a entrevista; e a exortação ou finalização do ato, retomada no final da peça pelo curinga. Nesse sentido, o curinga mencionado, quando transposto para a narrativa, aproxima-se da figura de Quaderna, que se desdobra em narrador e em protagonista. Além disso, a estrutura da obra lembra a montagem teatral quando observamos que se inicia por uma apresentação, que é uma espécie de resumo de todas as ações da peça. Cada folheto parece equivaler a uma cena, pois cada uma dessas divisões concentra um tema específico; já o comentário equivale ao aparte, ou seja, o discurso proferido por Quaderna é direcionado ao seu interlocutor, um misto de leitor/espectador. Assim, ainda que alguns elementos não se evidenciem tão claramente, grande parte deles está presente na narrativa e permitem a aproximação entre ambos os gêneros.

3.3 Quaderna e seus precursores

Calcados na teoria proposta por Dominique Maingueneau ao afirmar que “qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 2001, p. 31), procuramos evidenciar nesse tópico a articulação presente entre o texto de Suassuna e as suas fontes de influência.

O primeiro contato travado com o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* é marcado pelo estranhamento, que se estabelece ao observarmos o título bastante extenso, bem como sua capa, cuja ilustração remete à técnica da xilogravura. Tal nome adquire importância por se denominar “romance”,

conceito que comporta ambigüidades significando diferentes formas literárias, de acordo com o contexto considerado. Somando-se a isso, a “Pedra do Reino” determina um local preciso, cuja relevância dentro da obra vai se firmando no decorrer da narração performática de Quaderna. Ressaltamos ainda a expressão “príncipe do sangue do vai-e-volta”, curiosa pelo fato de fazer menção a uma nobreza localizada no espaço sertanejo das imediações da Pedra do Reino²⁰.

Após a primeira impressão, quando realmente adentramos no romance e percebemos a sua conexão com a literatura popular do nordeste, notamos que o nome escolhido tem uma razão específica, pois se assemelha aos títulos dos folhetos de cordel. Esses títulos fazem menção a seres mitológicos, a animais fabulosos, a lugares desconhecidos dos sertanejos, que são utilizados para ambientar as narrativas, como se também fizessem parte daquela região geográfica. Leda Tâmega Ribeiro (1986, p. 74) esclarece alguns aspectos ligados à denominação das obras e afirma que Geneviève Bollème, na apresentação da *Bibliothèque Bleue*, expõe elementos indiscutíveis para atestar que os títulos longos e os resumos de capa estabelecem a herança da *litterature de colportage*, cujos livros eram muito apreciados pelos admiradores da literatura de cordel. Portanto, já que o *Romance* tem como um dos modelos essa literatura, o vínculo é notado no primeiro contato com a obra, seja por meio do título, pela divisão em folhetos, pelas explicações semelhantes à literatura popular ou à profusão de temas próprios dessa expressão.

A respeito do título, ainda podemos afirmar, com base nos postulados de Ribeiro (1986, p.74), que ele sugere uma paródia das produções de cordel, *O príncipe do Barro Branco e a princesa do vai-não-torna*, de Severino Milanês da Silva, ou ainda, da *História do Príncipe João Corajoso e a Princesa do Reino do Não-vai-ninguém*, de Joaquim Batista Sena. Outros títulos que apresentam grande significação e efeito estético tratam-se de *Alonso e Marina ou a força do amor* e *A morte de Alonso e a vingança de Marina*, citados como modelo pelo próprio Quaderna, que lança mão desse recurso para dotar sua obra de beleza: “eu achava maravilhosos esses títulos duplos, ‘isto ou aquilo’”(RPR, 2007, p. 101). Com essa

²⁰ A Pedra do Reino é constituída por uma formação rochosa localizada na cidade de São José do Belmonte (PA), situada na divisa entre os estados da Paraíba e de Pernambuco. Tais pedras são utilizadas há longa data por autores como Euclides da Cunha, em *Os sertões*, e José Lins do Rêgo, em *Pedra Bonita*, outra denominação das rochas. Ainda é importante ressaltar que as rochas adquiriram importância dentro do espaço sertanejo por constituírem o local onde se fundou o mito do Sebastianismo no sertão nordestino.

explicação se nota a importância da literatura popular na formação do cronista-fidalgo como literato, que leva o sujeito a organizar uma obra destinada a um público universal, mas orientada por traços da poesia feita por homens simples.

Um leitor ambientado na literatura dos folhetos vê no título subsídios que antecipam motes a serem desenvolvidos na narrativa. Esse resumo alude aos elementos citados no nome, possui uma inflexão oral, como se fosse a apresentação de um espetáculo que se inicia com o abrir das cortinas de um palco.

Sendo assim, o ato de abrir o livro transporta o leitor para um universo iluminado, fantasioso, repleto de enigmas; assemelhando-se ainda aos teatros mambembes pelo tom empregado. Ao termos claro esse detalhe, atentamos para o estilo adotado pelo narrador suassuniano, que se apropria do referido tom para apresentar o romance. Ainda que o fragmento não tenha a forma dos versos populares, seu desenvolvimento lógico é comparável àquele encontrado nos folhetos, pois está carregado de fórmulas nas quais o ritmo dos versos, a rápida sucessão de acontecimentos e de intrigas aflora, conforme notamos no trecho:

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 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! (RPR, 2007, p. 27).

No fragmento, entendemos a sucessão de sangue referida no título: há a informação de que “um velho rei” foi morto, fato que exige a substituição por um descendente direto. No entanto, após o assassinato, um dos descendentes é raptado e mantido cativo por dois anos, trata-se de Sinésio, o denominado Rapaz-do-Cavalo-Branco, que retorna na “Estranha Cavalgada”. Assim, tais fatos se resumem como os principais temas de um romance de vários enredos.

Essa importância fica evidente quando Quaderna relata que algumas vezes “o folheto trazia na primeira página, por baixo do título, uma espécie de explicação, destinada a causar ‘água na boca’ dos que iam comprá-lo” (RPR, 2007, p.101). Isso se reflete no fragmento de um folheto que reproduz na sua narrativa, incorporando-o ao processo:

O PRÍNCIPE JOÃO SEM MEDO E A PRINCESA DA ILHA DOS DIAMANTES

ROMANCE DE PÁGINAS MISTERIOSAS, ONDE SE VÊ UM JOVEM PRÍNCIPE VIAJANTE E ERRANTE PELAS MAIS TEMEROSAS ESTRADAS, EM BUSCA DE INTRINCADOS LABIRINTOS QUE LHE CAUSASSEM MEDO, AMOR, SACRIFÍCIO E TRIUNFO! (RPR, 2007, p. 101).

Tal qual o exemplo citado, atribuído ao cantador João Melchiades, na *Pedra do Reino* uma voz enumera os acontecimentos que serão narrados ao longo da obra. Com esse recurso, desperta a curiosidade e corrobora a ligação com os cantadores populares que também utilizam o artifício de “chamar” o leitor/espectador, aproximando-o da sua *performance*. O narrador ainda não se evidencia, pois tais antecipações são dadas com neutralidade, ocultando o enunciador. Ao contrastarmos com as demais produções suassunianas, notamos que é conferida uma inflexão de voz solene à apresentação inicial em grande parte das obras, como ocorre por meio das palavras do Palhaço em *Auto da Compadecida* (1955): “Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade”, que após um toque de clarim, reforçando o tom pomposo, recita: “A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!” (SUASSUNA, 2005, p.15). Ariano Suassuna, no ensaio *A Compadecida e o romancista nordestino*, se refere a esse recurso como uma “propaganda moralizadora” da peça, feita da mesma forma que os cantadores e poetas nordestinos fazem em seus folhetos (SUASSUNA, 2008, p.185). Esse recurso também é utilizado no entremez *Torturas de um coração* (1951), em que a personagem Manoel Flores faz uma breve síntese do que ocorrerá na peça: “Respeitável público! A história que em breve / irão assistir, ou melhor, observar,/ passa-se, como sempre, na terra de Taperoá!” (SUASSUNA, 2007, p. 59). Após proferir tais palavras e apresentar as demais personagens, Manoel Flores retira-se para que se inicie o espetáculo. Em outra obra, *Farsa da Boa Preguiça*, pode-se notar semelhante expediente na apresentação de Manuel Carpinteiro:

O cavalheiro pode ver aqui
- inteligente e culto como é –
o Fogo escuro, o enigma deste Mundo
e o rebanho dos Homens em seu centro!
Que palco! Quantos planos! Que combates!
Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego.

No meio, o que esta terra tem de cego e esquisito.
 Em cima, a Luz Angélica – esta Luz mensageira
 Com seu vento de Fogo puro e limpo!
 Embaixo, três demônios que aqui passam (SUASSUNA, 2002, p.44).

De tal modo, as primeiras palavras proferidas na obra têm um emprego expletivo já que apresentam, de forma concisa, lances, informações, feitos de relevância dentro da narrativa. Quando buscamos uma justificativa para esse uso, encontramos argumento nas palavras de Ligia Vassalo (1993, p.35) que explica a presença da personagem apresentadora da obra como um tipo formal que exerce a função expletiva, ou seja, apresenta o espetáculo. Assim, ela interfere no prólogo e no epílogo da peça, mas é marginal à trama, atuando apenas na introdução das peças ou dos folhetos. O romance se vale desse recurso, ainda que não seja próprio do gênero, cumpre então entender o porquê de tal utilização. Além disso, ao investigar esse uso, vemos que o romance como gênero, devido à sua elasticidade, comporta outros sub-gêneros.

Quando analisamos as setilhas heptassilábicas - métrica característica da poesia de cordel - que sucedem a prosa inicial do *Romance d'A Pedra do Reino*, percebemos o tom épico de tais versos. Do mesmo modo como ocorre nas epopéias, a saudação inicial à determinada divindade aqui também está presente:

Ave Musa incandescente
 do deserto do Sertão!
 Forje, no Sol do meu Sangue,
 o Trono do meu clarão:
 cante as pedras encantadas
 e a Catedral Soterrada,
 Castelo deste meu Chão!

Nobres Damas e Senhores
 Ouçam meu Canto espantoso:
 A doida Desventura
 De Sinésio, O Alumioso,
 o Cetro e sua centelha
 na bandeira aurivermelha
 do meu Sonho perigoso! (RPR, 2007, p. 27)

Acerca dessa utilização, Ribeiro (1986, p. 75) afirma que o narrador invoca as musas seguindo a tradição de Homero, mas também, fazendo uma invocação semelhante a muitos folhetos de cordel pertencentes ao grupo dos denominados “temas tradicionais”. O verso inicial mostra a invocação típica da poesia clássica, pois na primeira estrofe, notamos uma espécie de pedido à musa para que os

eventos “cantados” mostrem com talento a beleza das pedras que constituirão o castelo poético do cantador. Ao fazer referência à pedra, o cantador introduz uma palavra de grande importância dentro da obra e põe em evidência essa metáfora largamente utilizada. Pedra adquire uma significação simbólica, que abrange tanto o sentido convencional de mineral, quanto cada palavra que compõe um texto. Nesse sentido, cada pedra representa um bloco que se encaixa para solidificar a estrutura do castelo, também tratado simbolicamente.

A linguagem figurada evidencia a suposta humildade do poeta, que necessita da ajuda de uma entidade mística para incorporar o “cantador”, por isso suplica: “*Forje, no Sol do meu sangue*”. Com a escolha de tal verbo, o poeta deixa transparecer a dubiedade de sentido, visto que forjar pode significar tanto produzir como falsificar. Nesse ponto, o termo forjar, com um sentido pejorativo, imprimiria no cantador a evidência de uma falta de talento.

Outro verso que corrobora o tom rogativo da estrofe é “*cante as pedras encantadas*”, no qual o cantador pede à musa que ela cante. Desse modo, os versos proferidos terão origem nas palavras da musa, ela o terá inspirado e, qualquer verso impróprio que o poeta venha a recitar não será de sua responsabilidade, mas da musa inspiradora.

Na estrofe seguinte, os versos passam a se dirigir a outros interlocutores, não constituindo mais um chamamento à musa, mas ao público ouvinte: “Nobres damas e senhores ouçam meu canto espantoso”. Entende-se com isso, que o poeta já foi absorvido pelo dom da cantoria, por isso pede ao público que lhe ouça no que ele tem a dizer. As rimas empregadas obedecem ao esquema dos versos de sete pés²¹, ABCBDDB, largamente utilizados pela poesia popular, encontrados, por exemplo, no romance *Chegada de Lampião ao Inferno*, cantado por Antonio Augusto Ribeiro, entre tantos outros (LAMAS, 1986, p.279).

Nesses versos imagéticos que compõe a abertura do *Romance*, notamos a presença de palavras grafadas com letras maiúsculas, como “Musa”, “Sertão”, “Sol”, “Trono”, “Catedral”, “Castelo”, “Chão”. Tais substantivos concretos são engrandecidos e dotados de uma textura simbólica, as “palavras sagradas” cujas imagens são mentalmente visualizadas pelo leitor/espectador. Acerca dessa propriedade da obra suassuniana, Silviano Santiago afirma que

²¹ Na terminologia da poesia popular, pé equivale a verso, enquanto verso é equivalente a estrofe, ou seja, dois versos designam duas estrofes.

[...] esse processo já consagrado pela retórica tradicional, é de uso mais geral no poemário de Suassuna, nos levando a crer que o poeta deseja criar uma espécie de configuração geral por meio dos elementos simbólicos do poema, como se eles fossem as representações, as figuras de um escudo heráldico (SANTIAGO, 2007, p. 168).

Cabe dizer que muitas das xilogravuras evidenciadas ao longo da obra confirmam essa propriedade de criação de imagens heráldicas, pois os elementos destacados pelas letras maiúsculas muitas vezes fazem parte dos brasões, das bandeiras, de cenas ilustradas nas figuras, na forma de emblemas, de escudos ou brasões.

Por meio dos elementos levantados, percebemos que essa apresentação inicial se configura como síntese do romance. De modo metonímico, cada tema aludido constitui uma pedra que alicerça o Castelo Poético almejado por Quaderna. Isso se dá pelo fato de que cada tema – a morte do tio, o desaparecimento do primo, o “sonho perigoso” de reerguer o castelo dá origem a subtramas. Além disso, como vimos, elementos próprios da literatura popular farão parte do procedimento de construção do romance, na forma de estrutura, de concepção literária, de valores do protagonista, da visão do mundo que permeia o discurso do qual Quaderna é o mediador.

A obra analisada divide-se em cinco livros intitulados *A Pedra do Reino*, *Os Emparedados*, *Os três Irmãos Sertanejos*, *Os Doidos* e *A Demanda do Sangral*. Cada um desses livros é subdividido em folhetos, que perfazem um total de oitenta e cinco partes. A organização em folhetos corrobora a proximidade com a literatura popular, cuja prática é denominar “romance” ou “folheto” as produções dos cantadores. Os diversos enredos concentrados na narrativa evidenciam, a aludida gama temática que compõe o conjunto da obra. O primeiro deles, “Pequeno cantar acadêmico a modo de introdução” (RPR, 2007, p.31), discorre, no tempo presente, sobre o estado inicial da personagem Dom Pedro Dinis Quaderna.

Outro folheto de grande importância na tessitura da narrativa é “O caso da estranha cavalgada” (RPR, 2007, p.35), nele é esclarecido um dos pontos principais da trama contido no breve resumo da abertura da composição. Desse modo, elementos presentes no jogo poético expresso nas sextilhas que resumem a obra começam a ampliar-se dentro dela. Para isso, Quaderna, o narrador encarcerado,

recorre as suas lembranças para relatar os fatos estranhos que ocorreram na dita Cavalgada:

Há três anos passados, na Véspera de Pentecostes, dia 1º de julho de 1935, pela estrada que nos liga à Vila de Estaca-Zero, vinha se aproximando de Taperoá uma cavalgada que iria mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar, incluindo-se entre estas o modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão que lhes fala neste momento (RPR, 2007, p.35).

No fragmento, percebemos que a data da Cavalgada, véspera de Pentecostes, é carregada de simbolismos cristãos, cujo principal nesse período do calendário religioso, é a passagem do Espírito Santo pela terra. Por tal motivo, o tropel adquire importância e certo ar messiânico, que com a passagem poderia ser um presságio de um novo tempo. Os cavaleiros passam pela “Vila de Estaca-Zero”, representando o ponto de partida de tais indivíduos para a “mítica” Taperoá, além disso, a possibilidade de transformação de todo o vilarejo com a chegada do tropel também é algo fortemente sugerido. Assim, a chegada de Sinésio, aliada a outros vaticínios do narrador, constituiriam a possibilidade de viver os anos de felicidade restaurada, em uma espécie de milenarismo moderno.

Quaderna utiliza a literatura popular em verso como um veículo para as suas fantasias. Esse traço do protagonista pode ser percebido na crítica que o corregedor faz a respeito de suas histórias, pois Quaderna une uma à outra, não as conclui e mantém seu interlocutor sempre preso ao seu narrar. Com base nisso, notamos que algumas histórias são incluídas na trama como uma *mise en abyme*. Dentre as narrativas encaixadas encontramos algumas cantigas populares como *Guai Valença* e o *Romance da Nau Catarineta*, que evidenciam o contato inconsciente do povo com as composições da gesta espanhola, bem como do romanceiro português, que se apropriam, cantam e preservam como sendo seus.

3.3.1 Romances Tradicionais

A retomada das cantigas tradicionais dá-se na adolescência de Quaderna, na companhia de tia Filipa, de Maria Galdina e do cantador João Melchíades. Nesse

período, delineiam-se os elos do protagonista com o universo das cantigas e da literatura popular, que tem como “duas terríveis influências” a tia e o cantador:

Aí, à medida que eu ia crescendo, essas idéias iam cada vez mais se enraizando no meu sangue. Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros *folhetos* e *romances* que me eram ensinados por Tia Filipa, por meu Padrinho-de-crisma João Melchiades Ferreira e pela velha Maria Galdina, uma velha meio despilotada do juízo, que nos freqüentava (RPR, 2007, p. 89).

A tia, uma mulher brava, tem uma postura que difere das demais mulheres, possui uma voz que transmite liderança, mesmo entre homens poderosos. Após a morte de Maria Sulpícia, mãe de Quaderna, Filipa representa a figura materna do sobrinho e acende nele o gosto pelas tradições sertanejas.

Tia Filipa, João Melchiades e Maria Galdina são personagens que fazem de simples cantigas, algo fundamental na vida do protagonista; despertam a curiosidade, teorizam intuitivamente, sem as certezas do saber acadêmico, a literatura popular e proporcionam a esse sujeito o saber enciclopédico que dá idéia de lugares, de personalidades, de grandes feitos heróicos, ainda que nem sempre originados de uma fonte confiável. Portanto, do mesmo modo que Clemente e Samuel são os mentores intelectuais, as três personagens do seio familiar de Quaderna, são seus mentores populares, como fica evidente no fragmento:

[...] quando Sá Maria Galdina ia lá em casa, sentava-se no chão, perto da almofada onde Tia Filipa fazia renda e começava a cantar, uma ajudando a outra, uns *romances* esquisitos, ao mesmo tempo diferentes e parecidos com os do velho João Melchiades. 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 as famílias”, como dizia a Velha do Badalo, com plena concordância de Tia Filipa. O que me impressionava nisso, eram os nomes dos lugares e o fato de, na lista, os Doze Pares de França serem vinte. Um dia, perguntei a tia Filipa onde eram todos aqueles lugares maravilhosos, chamados Lorena, Alemanha, Baviera, Gênova Bruxelas. Ela respondeu:
- Não sei não, Dinis, mas deve ser longe como o diabo, ai por perto da Turquia, já quase na beira do mundo! (RPR, 2007, p. 90-93).

Aliada à arte de versejar, a “erudição” chega naturalmente, um saber do qual Quaderna se orgulha, ainda que seja vago ou inexistente, como o exemplo geográfico de Tia Filipa. Além disso, faz vir à tona a satisfação de viver no sertão, cenário de lutas sangrentas, como a de seus antepassados, de cangaceiros

endeusados, de heróis imortalizados pela memória. Assim, dentre as narrativas tradicionais e heróicas surge *Guai Valença*. Tal cantiga comprova sua relevância na fantasia de Quaderna por mostrar o conflito entre mouros e cristãos, cujos atos foram narrados e ainda ressoam no sertão nordestino, na forma de atração festiva dos cordões azul e encarnado; nas cavalhadas, entre outras manifestações:

“Ai Valença! Guai Valença!
De fogo sejas queimada!
Antes fosses pelos Mouros
Que pelos Cristãos tomada!
Ai Valença! Guai Valença!
Como estás bem assentada!
Antes que sejam três dias,
De Mouros serás cercada!” (RPR, 2007, p. 95).

Idelette dos Santos afirma se tratar de um texto folclórico re-atualizado na narrativa. Trata-se de um fragmento do antigo romance épico *El poema de Mio Cid*, e expõe uma transcrição das lamentações do rei mouro. Esse cantar, pertencente à tradição dos *juglares*, entretinha o público medieval com a recitação de versos em memória dos heróis e de suas façanhas, dos relatos de lendas pertencentes ao imaginário local, dos argumentos católicos, entre outros temas. O público nobre dos *juglares* era composto pelas cortes de reis, pelo clero, mas se popularizava com as romarias e peregrinações (ESTRADA, 1987, p. 304). A utilização desses versos dá-se como um atestado de erudição, pois no mesmo movimento de narrativa encaixada, a citação de *Guai Valença* “se mantém na periferia do texto suassuniano e não se integra à narrativa: visa tão somente ilustrar e confirmar, pelo exemplo às variedades das formas populares” (SANTOS, 2009, p. 148). Chama atenção, portanto, para dois traços importantes: um deles, a seleção proposital do tema por Ariano Suassuna, para atestar que o povo – metonimizado em Tia Filipa – tem contato com a literatura culta, ainda que de forma inconsciente; o outro, a lembrança da cantiga por Quaderna confirma a importância dos versos na vida dos sertanejos, pois se mantiveram na memória através dos tempos.

Na mesma linha de *Guai Valença*, encontramos a cantiga *La Condessa*, de versão portuguesa e espanhola, também denominada por títulos que remetem ao tema como *Condessinha de Aragão* ou *Senhora Condessa e Hilito de Oro*:

Esse fiozinho de ouro explica a significação real da fórmula, julgada mágica pelo narrador Quaderna: “nem por ouro, nem por prata, nem por sangue de Aragão”, que em outras versões se transforma em “nem por ouro, nem por

prata, nem por fio de algodão”, alusão aos fios de ouro, prata, seda ou algodão que os mascates vindos da França vendiam às damas espanholas, origem provável, segundo Theo Brandão, desse romance. A lição de Suassuna está muito próxima das variantes recolhidas na Paraíba, onde *La Condessa* constitui a verdadeira pedra de toque da presença da poesia oral tradicional na memória popular (SANTOS, 2009, p. 158).

A cantiga popular, inúmeras vezes mencionada na narrativa, ao mesmo tempo em que representa uma forma de diversão, chama atenção pela nobreza que versa e por mostrar o despertar do desejo amoroso-sensual do adolescente Quaderna, algo que ele tenta disfarçar na lembrança como adulto:

Uma noite, Tia Filipa ensinou às meninas uma cantiga de roda [...] que precisava de um menino-homem para tomar parte no diálogo cantado. [...] É que eu andava de olho, há muitos dias, na filha de um Vaqueiro, Rosa, menina morena, de cabelos lisos, já moça e interessada demais no que eu ainda não sabia. Tia Filipa consentiu que eu entrasse na roda. Explicou que eu ia fazer o papel de *Cavaleiro*. Elisa, uma menina, filha de Comadre Teresa, o de *La Condessa*. [...]

“- La Condessa, La Condessa!
 - Que queres com La Condessa?
 - Quero umas dessas Moças
 para com ela casar!
 - Eu não tiro as minhas filhas
 do Mosteiro em que elas ‘tão,
 nem por Ouro, nem por Prata,
 nem por sangue de Aragão!
 - Tão contente que eu vinha!
 Tão triste que vou voltando!
 - Volta, volta, Cavaleiro!
 Vem e escolhe a que quiseres!
 - Esta fede e esta cheira!
 Esta é a que eu queria
 Pra ser minha Companheira!” (RPR, 2007, p.87).

O valor da cantiga reside na vibração que algumas palavras são capazes de acender em Quaderna. Assim, a brincadeira em uma noite enluarada, com a menina que ele gosta, as palavras mágicas soando em cada verso provocam um êxtase que perdura até a sua maturidade, por isso são lembrados. Portanto, não é o desenrolar da ação da cantiga que importa, mas a presença de um léxico sagrado para o protagonista, que, quando ouvido tempos depois, aciona a recordação dos versos “obscuros e estranhos”, que adquiriam um sentido sagrado para ele (SANTOS, 2009, p. 158).

Relatando a relevância da cantiga, Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009, p. 157) enfatiza a importância do jogo infantil, quando propõe a influência da composição espanhola no universo semântico do *Romance d’A Pedra do Reino*. Tal

uso colabora com a construção de um imaginário para o qual é o modelo, assim, Quaderna, “no choque entre o real observado e um imaginário nutrido pelas ‘palavras sagradas’ das narrativas, longe de levá-lo a questionar a veracidade dos romances reforça sua esperança e sua fé no ‘Reino Encantado da Literatura’” (SANTOS, 2009, p.158).

Em meio às conversas dos “emparedados”, outra obra tradicional é introduzida como uma *mise en abyme*, *Romance da Nau Catarineta*, encaixado no Folheto XXXIV, “Marítima Odisséia de um Fidalgo Brasileiro”. Ao relatar a “odisséia” - bastante presente na memória nordestina, pois faz parte, inclusive, de festas populares -, Quaderna relata a aventura de Jorge de Albuquerque Coelho, ocorrida em Pernambuco, em 1566, quando o navio que comandava foi atacado por corsários franceses e por longo tempo ficou à deriva e sem alimentos. De acordo com Santos (2009, p. 145-146), a seqüência exposta por Quaderna é fiel aos fatos históricos e se apresenta como uma reescrita da obra de Almeida Garret (1851):

– Samuel, essa parte da história eu já conhecia, se bem que não soubesse como tudo tinha começado. É a história da *Nau Catarineta*, que a gente canta, aqui no Sertão, no *Fandango*, quando vai representar o *Auto das Cheganças*, a *Marujada!* Nesse auto, tem um romance que diz assim:

“Ouçam meus Senhores todos,
uma história de espantar!
Lá vem a Nau Catarineta
que tem muito o que contar.
Há mais de um ano e um dia
que vagavam pelo Mar:
já não tinham o que comer,
já não tinham o que manjar!
Deitam sortes à ventura
Que se havia de matar:
Logo foi cair a sorte no
Capitão-General!” (RPR, 2007, p.220).

A afirmação de Quaderna evidencia uma imprecisão ao situar a encenação do romance no sertão. Conforme Câmara Cascudo (s.d., p. 55), “o sertão nunca ouviu a *Nau Catarineta*, mas todo o litoral conhece e sabe de cor estrofes e solfas das ‘jornadas’”. Assim, entendemos que, do mesmo modo que *Guai Valença*, trata-se de uma narrativa que não costuma circular naquele espaço, no entanto é inserida no romance de Quaderna como um atestado de erudição do protagonista.

Santos, por sua vez, ressalta que, no processo de recriação, deram-se algumas mudanças significativas, como o traço característico da epopéia e da

literatura de cordel: o chamamento ao público em primeiro plano, concretizado na expressão “ouçam”, que não há na versão garretiana. Quando explica o motivo da incorporação de tal narrativa no romance, Santos propõe que “a citação popular aparece como uma confirmação do relato histórico pela *vox populi*. A lenda empresta a sua caução à narrativa” (SANTOS, 2009, p. 146). Na seqüência do romance, é possível perceber o tom queixoso de Quaderna ao ter sua *performance* interrompida, encoberto pela comicidade do diálogo, no qual Samuel demonstra ter apreço apenas pelas composições dos trovadores consagrados e desprezo pelos versos simples dos cantadores populares:

Quando terminei de recitar esse maravilhoso romance-epopéico, marítimo e bandeiroso, Samuel veio logo com achincalhes: - Quaderna, não venha misturar suas barbaridades de sertanejos com a fidalguia dos Coelhos, Albuquerque, Cavalcantis e Wan d'Ernes da Zona da Mata! [...] Isso que você cantou aí, é uma barbaridade, quase tão espúria e plebéia quanto os tais “folhetos” que você e Lino Pedra-Verde vivem espalhando pelas feiras, para corromper ainda mais o gosto dos Sertanejos! (RPR, 2007, p. 222).

Então, compreendemos que o ato de citar versos alheios evidencia uma tentativa de mostrar as raízes da poesia popular na poesia erudita. Portanto, não se trata de uma simplificação, mas de uma releitura, na qual os elementos desnecessários são excluídos.

Possesso da literatura, assim Quaderna se denomina, isso porque a vivência em uma sociedade cuja arte, ainda que a popular, é largamente difundida, torna esse sujeito familiarizado com o ritmo dos versos e com a melodia dos rudes instrumentos. Isso justifica a sua admiração, equivalente a de Dom Quixote, induzindo-o ao mergulho voluntário (jamais movido pela loucura) no mundo da literatura e da existência orientada pela ficção romanesca.

3.3.2 Literatura erudita

Além das influências populares, o protagonista demonstra admiração por poetas consagrados no panorama literário nacional. De tal forma, os artistas citados também podem ser considerados precursores e modelos para a literatura de Quaderna, que se apropria dos modelos canônicos, como referencial teórico e

estilístico para a obra em processo. Assim, deparamo-nos com um texto guarnecido por argumentos de autoridade, posicionamentos de autores eruditos que corroboram pontos de vista do narrador. Influenciado por Gonçalves Dias, Gregório de Mattos, Fagundes Varela, Euclides da Cunha, Martins Fontes, dentre outros autores de igual importância, Quaderna faz um empréstimo do estilo alto, de algumas temáticas, de noções sociológicas, e até mesmo de patologias como desordens nervosas como a epilepsia ou ainda a cegueira, com o fim de obter vantagens em determinadas situações. A cena descrita por Quaderna, tem um tom histriônico e farsesco, no qual quase visualizamos um sujeito fingindo o desmaio, espiando a reação das outras pessoas dissimuladamente, apenas para fugir da situação comprometedora.

Quaderna crê que seu romance terá todos os atributos das grandes obras, por concentrar “toda a literatura”, conforme foi mencionado. Assim, revolta-se com críticas relacionadas aos referidos autores, principalmente pelo preconceito em relação às obras escritas por brasileiros, julgadas superficiais e sem a admirável obscuridade definidora dos artistas estrangeiros:

Lembro que o genial poeta Nicolau Fagundes Varela adverte todos nós, Brasileiros, de que “os irônicos estrangeiros” vivem sempre vigilantes, sempre à espreita do menor deslize nosso para então, “ridicularizar o pátrio pensamento”:

“Fatal destino o dos brasílios Mestres!
Fatal destino o dos brasílios Vates!
Política nefanda, horrenda e negra,
Pestilento Bulcão abafa e mata
Quanto, aos olhos de irônico estrangeiro,
Podia honrar o pátrio pensamento!”

Ora, um dos argumentos que os “irônicos estrangeiros” mais invocam para isso é dizer que nós, Brasileiros, somos incapazes de forjar uma verdadeira *trança*, uma intrincada teia, um insolúvel enredo de “romance de crime e sangue”. Dizem eles que não é necessário nem um adulto dotado de argúcia especial: qualquer adolescente estrangeiro é capaz de decifrar os enigmas brasileiros, os quais, tecidos por um Povo superficial, à luz de um Sol por demais luminoso, são pouco sombrios, poucos maldosos e subterrâneos, transparentes ao primeiro exame, facilísimos de desenredar (RPR, 2007, p. 60).

Ao analisarmos o fragmento vemos, na declaração de Quaderna, uma contestação à crítica recebida por Fagundes Varela. Tal postura se dá porque o protagonista se desgosta com o julgamento recebido pelo poeta. Ao desejar dar forma a um romance-enigmático, não pode ficar passivo diante da idéia de um

público que diminui o valor de obras formadoras da literatura nacional ao generalizar como superficial a expressão de toda uma nação de escritores.

Regina Zilberman (2009), em uma análise à poesia romântica, enfatiza o sentimento de rejeição conferido à literatura brasileira por parte dos leitores. Nesse viés, a *Elegia* de Varela, que faz um retrospecto do cânone literário nacional vigente, debate a falta de valorização do trabalho dos artistas e, a partir de tal julgamento, revela o destino cruel das letras no país. O que está em jogo, conforme Zilberman, é a ausência de reconhecimento do artista na sociedade, o que culmina com a falta de dinheiro. Isso é fruto da baixa estima do público em relação à literatura mais elaborada, fator que é confirmado por Antônio Candido na obra *Literatura e Sociedade*. Quando o teórico expõe a literatura romântica e a gênese desse público, coloca que a pobreza cultural de uma *elite* brasileira não permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo algumas exceções. Assim, essa elite se configurou não como uma classe dotada de bom gosto e agudeza para se lançar a uma leitura complexa, mas como uma simples interessada na leitura (CANDIDO, 1985, p. 86). Rechaçando tal julgamento, Quaderna tenta obter créditos para o romance que pretende concretizar, a “obra completa” que agrega diversas influências, inclusive a “literatura sem profundidade” que recebeu a crítica. Por meio dessa postura percebemos a defesa veemente de quem alimenta o desejo de consagrar-se universalmente por meio de um “romance indecifrável”.

Nas referências à literatura culta, Quaderna parece desconhecer periodizações, mas revela tacitamente seu apreço aos românticos. O protagonista confere aos poetas o atributo de visionários, assim como ele próprio julga ser. Ao se basear nos versos de Castro Alves, vê neles uma profecia da chegada enigmática do Rapaz-do-Cavalo-Branco, na Vila de Taperoá:

E, sem eu querer, meu sangue repete aqueles versos do genial vate Antônio de Castro Alves, quando cantou em sua Viola de prata, cravejada de negro, um “João sem direção!, uma espécie de judeu-errante brasileiro e sertanejo”, que não era senão o Donzel do cavalo, dizendo o Poeta em seu cantar-baiano:

“Não sei quem sou. A mim, dentro do Peito,
um Sol-terrível bebe o Sangue e a vida!
Príncipe-errante que, no fim da Estrada,
Tem uma Esfinge, numa Cruz erguida!
Sou o Pau-d’Arco que, florando o Ouro,
A Morte e o Cetra na Coroa encerra:
Vivo – que vaga sobre o Chão da morte,
Morto - entre os vivos, a vagar na Terra!”(RPR, 2007, p. 412)

Diferentemente da citação de Varela, os versos atribuídos a Castro Alves são uma reelaboração de *Mocidade e Morte*, visto que a semelhança se dá apenas nos dois últimos versos do poema, sendo os seis primeiros uma recriação popular, que mantém determinadas palavras. Observando esse processo, inferimos que o protagonista usa o mesmo recurso dos cantadores ao fazerem releituras de outras obras sem o receio de plágio; Quaderna apropria-se de versos canônicos com a mesma liberdade que reescreve aqueles de domínio popular. No contraste de ambas composições, notamos a interferência do protagonista, que substitui palavras sem significado para ele, pelas ditas palavras sagradas, grafadas em maiúsculas:

E eu sei que vou morrer... dentro em meu peito
 Um mal terrível me devora a vida:
 Triste Ahasverus, que no fim da estrada,
 Só tem Por braços uma cruz erguida.
 Sou o cipreste, qu'inda mesmo florido,
 Sombra de morte no ramal encerra!
 Vivo — que vaga sobre o chão da morte,
 Morto — entre os vivos a vagar na terra (CASTRO ALVES, 2009).

Um traço característico do Barroco, os oximoros, ecoam nas estrofes que aludem aos versos calderonianos: “siendo un esqueleto vivo, siendo un animado muerto” (CALDERÓN DE LA BARCA, 1992, p.140). Nesse viés, há um fio intertextual que liga a construção barroca à expressão poética de Castro Alves, que, por sua vez, é reelaborada por Quaderna. Esse movimento confirma a leitura de Maria Aparecida Nogueira de que “a arte interrompe a seta do tempo e permite aproximação entre o barroco ibérico com o sertão pela recriação, expressa no romanceiro popular do nordeste” (NOGUEIRA, 2002, p. 106). Nesse exemplo, vemos a complexa formação dos versos enigmáticos de Quaderna, que seguem modelos populares e são a perfeita ilustração desse caso.

A construção de Quaderna se assemelha, estilisticamente, à produção poética de Ariano Suassuna, por isso também mostra consonância com o Movimento Armorial e a arte da heráldica. Uma poesia imagética, de substantivos concretos, cujas imagens simbólicas representam as constantes armoriais. Assim, quando Carlos Newton Junior explica que a arte popular não é inferior ou posterior à erudita, podemos estender essa definição à postura de Quaderna diante do universo literário repleto de dicotomias. Para o estudioso, essas categorias *diferentes* têm, cada uma, o seu valor próprio. Nesse sentido, não se trata de o artista querer ser popular ou erudito, mas de sua formação: “um artista que tenha formação erudita

não poderá, mesmo que queira, fazer arte popular. O que ele pode é ligar-se de uma maneira ao popular, em busca de uma *unidade nacional*. Somente assim estará fazendo uma *arte erudita brasileira*, calcada nas raízes populares da nossa cultura. Para Suassuna, a arte universal é aquela que se universaliza pela boa qualidade, e toda arte universal é, acima de tudo, nacional” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 104, grifo do autor). Portanto, cabe a Suassuna a arte erudita de matiz popular e a Quaderna o inverso disso, mas sem que a presença maior de uma ou de outra seja determinante de uma universalidade.

Outro exemplo da presença da literatura culta na obra de Quaderna dá-se na forma de paródia. O protagonista afirma admirar o “genial poeta Martins Fontes” e reelabora uma obra do autor, ilustrando o modo com se vê, visão ligada ao popular:

Bem vedes, não sou eu
o Pierrô bufo e belo,
filho de Cassandrino²²
ou do Polichinelo²³!
Não! Eu sou o Mateus
de vermelho e de preto.
Sou o Diabo-Encourado,
O Sangue-do-Esqueleto
que procura espargir
pelo Mundo tristonho,
no sangue e ao pó da Morte
o Galope do Sonho,
na Onça-do-imprevisto
o guizo Burlesco,
no Mocho do Fantástico
o Tigre romanesco!” (RPR, 2007, p.252)

Como ao mirar-se em um espelho, Quaderna rejeita a fantasia de Pierrô, com isso nega também a postura do ator triste da *Commedia dell’Arte*. O Pierrô, vestido com roupa branca e preta, é um símbolo de ingenuidade e de tristeza, cuja lágrima pintada abaixo do olho bem ilustra. Lunático, distante, inconsciente da realidade,

²² Cassandrino era um homem velho, admirador das mulheres jovens. Caracterizava-se pelas roupas seculares, vestimenta que contrastava com seu hábito de vida mundano. Trata-se de uma personagem cômica do teatro de bonecos italiano, que teve expressão durante o século XIX e primeira metade do século XX, o Fiano (McCORMICK, 2009, p. 39).

²³ Polichinelo é uma personagem com raízes na Roma antiga que foi retomada no teatro italiano da *Commedia dell’Arte*. Caracterizada por um longo nariz, pela corcunda e pela barriga proeminente, Polichinelo veste-se com roupas coloridas e usa um barrete sobre a cabeça. Sua voz também tem uma caracterização própria: é esganiçada, anasalada e tremida. Sua personalidade varia de acordo com o local onde é aproveitado. Na França, tem um caráter de anti-herói, fanfarrão; na Alemanha assume o papel de bobo; na Inglaterra é esperto e malandro. Essa personagem demonstra uma psicologia desenvolvida, na qual expressa a consciência consciente do jogo dos poderosos que revela publicamente, enfrentando seus problemas com um sorriso (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Polichinelo>).

essas são as definições da personagem que o protagonista rechaça. Nega a descendência de “palhaços” estrangeiros e finge não perceber a influência de tais personagens nas manifestações folclóricas nacionais. Para ele, é mais coerente parecer-se com Mateus, por isso diz: “Eu sou Mateus”, personagem de uma versão brasileira da *Commedia dell’Arte*, o Cavalo-Marinho²⁴. Assim, Quaderna afirma veementemente, que seu modelo é essa personagem brasileira, um dentre os inúmeros exemplos de “pícaros” sertanejos. Mateus, dotado da alegria pura, da esperteza, “procura espargir pelo Mundo tristonho/[...] o Galope do Sonho”, por isso se conecta tão perfeitamente ao narrador da *Pedra do Reino*, cuja postura é transfigurar a realidade cinzenta. A quadra final mostra o curso literário de Quaderna guiado pelo burlesco, pelo fantástico e pelo “tigre” romanesco que desvenda e teoriza na sua enunciação. Portanto, mais uma vez reforça a burla, a fantasia e o romance, como alicerces de seu castelo poético.

Desse modo, com a observação da postura de Quaderna de agregar a literatura culta na sua obra popular, percebemos que ele percorre o caminho inverso de seu criador, exposto por Newton Júnior:

A simples *intenção* de fazer uso das formas populares, em um poeta que as conhece pelo estudo, pela pesquisa, e quer, assim, resgatá-las e valorizá-las no meio erudito, revela uma visão de mundo diferente da de qualquer poeta popular, que aprendeu pela tradição. Por outro lado, do ponto de vista da linguagem, das metáforas, das imagens apresentadas, enfim, tudo aquilo alheio à forma (no sentido estrito da palavra), certamente a poesia de Suassuna se reveste de um hermetismo que a torna inacessível a um poeta popular (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 105, grifo do autor).

Com base em tais afirmações, vemos quão difícil é a empreitada a qual Quaderna se lança. Situado em um lugar intermediário entre o popular e o erudito, o protagonista se vale da astúcia picaresca de um Mateus para driblar os preconceitos e ter espaço em uma sociedade letrada.

²⁴ As personagens do cavalo marinho são humanos e animais: Mateus, Bastião, o Capitão, Catirina, seis galantes, duas damas, o Soldado, o Caboclo de Urubá, o Boi. O Capitão, atende pelo nome de Marinho, e apresenta o espetáculo montado em seu cavalo. Os instrumentos nordestinos como a rabeça, o reco-reco, o ganzá e o pandeiro, musicalizam o espetáculo. As roupas e as abas dos chapéus são enfeitadas com fitas e espelhos. A encenação conta com Mateus e Bastião, dois negros amigos que dividem a mesma mulher, Catirina. Ambos procuram emprego e são contratados para tomar conta da festa, um baile em homenagem aos Santos de Reis, por isso existe a participação dos galantes e das damas. Cantam e dançam em louvação aos santos. No final, um boi é dividido entre os participantes e assim encerra-se o espetáculo. (PONTES, Gicélia Lira Araújo de. Cavalo Marinho. **Pesquisa Escolar On-Line**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 19 set. 2009).

3.3.3 Poética Popular

Diferentemente das cantigas tradicionais que, por vezes, cumprem a função de ornamentar a narrativa, os versos populares têm uma importância estrutural, temática e documental, já que o protagonista se vale das composições na elaboração da sua própria narrativa, cuja temática retoma muitas aventuras narradas pelos cordéis. Aliado a isso, certos folhetos são considerados documentos históricos de caráter incontestável para Quaderna.

Dentre os cantadores mais citados encontramos João Melchíades Ferreira²⁵ (1869-1933), cantador real que é o mestre e iniciador de Quaderna na arte da cantoria. Outro poeta popular de grande importância dentro do romance é Lino Pedra-Verde, nome que sugere a inspiração em Lino Pedra-Azul, o Sertanejo. Este último, cantador real, nascido na Paraíba em 1907 e falecido em 1962, que o autor Ariano Suassuna admira, tendo Iluminogravuras²⁶ inspiradas em versos do poeta. Leandro Gomes de Barros também é citado com estima por Quaderna: “Para mim, o cantador Dom Leandro Gomes de Barros é tão importante para o Reino do Sertão quanto, segundo Samuel, o trovador e Rei Dom Dinis foi importante para o Reino de Portugal – ambos os Reinos pertencentes ao Império do Brasil!” (RPR, 2007, p.278). No trecho, ele atesta a grandeza e concede um tratamento fidalgo ao cantador chamado de “Dom”, em que aflora um dos principais traços do protagonista, partidário de uma “monarquia de esquerda”: enobrecer a classe dos cantadores, na qual se inclui devido ao seu talento e a sua linhagem.

A partir de tal constatação, encontramos várias referências aos cantadores, cujos versos contribuem para ilustrar poeticamente elementos para os quais a prosa

²⁵ João Melquíades Ferreira, “o cantador da Borborema”, nasceu em 1869 e faleceu em 1933. Teve destaque entre os cantadores de cordel, sendo um dos principais cantadores. Sua carreira militar é expressa por Quaderna no *Romance d'A Pedra do Reino* e os versos dedicados à campanha de Canudos são vistos como um documento histórico pelo protagonista (DIÉGUES JUNIOR, 1986, p.139).

²⁶ Iluminogravura é um neologismo criado para designar a junção das técnicas da iluminura e da gravura. A iluminura provém de uma matriz erudita, pois era realizada pelos monges na Idade Média, que adornavam as páginas dos manuscritos com motivos florais e geométricos, emoldurando o texto. A gravura, por sua vez, de uso popular, aproxima-se da técnica da xilogravura que ilustra as capas dos folhetos de cordel, em que o desenho é transposto para o papel a partir de uma matriz de madeira. Tal fusão se assenta na proposta Armorial, de relacionar diferentes expressões artísticas.

de Quaderna parece insuficiente. Podemos observar nas sextilhas heptassílabas, de rimas assonantes nos versos pares, a descrição da bandeira da Cavalgada. Desse modo, os versos de Lino Pedra-Verde adquirem o tom documental, ao relatarem os feitos e descreverem o acontecimento:

Dividida por dois Campos
- um Direito e outro Esquerdo –
tinha três Onças vermelhas
em campo de Ouro – o Direito –
e Contra-arminhos de prata
semeando o Campo negro.” (RPR, 2007, p. 39)

O conteúdo dos versos por vezes é ilustrado na narrativa, na forma de xilogravura, enfatizando a conexão com a literatura popular dos folhetos. Assim, além do uso da forma e da aproximação temática, ainda encontramos uma identidade visual. As figuras concentram traços apreciados pelo protagonista, como uma semelhança com a arte heráldica. Maximiano Campos, no posfácio da *Pedra do Reino* afirmou que quando lemos o romance suassuniano, “temos a impressão de estar diante de um grande mural, em que o pintor usasse as palavras como se fossem as tintas vigorosas da sua imaginação. E essas cores vêm revestidas também de som” (CAMPOS, 2007, p. 746). Ampliando essa visão, por vezes vemos as imagens concretas da narrativa que o autor compõe e se dá um processo sinestésico ímpar que poucas obras proporcionam com tanta vivacidade, a possibilidade de “sentir” a narrativa:

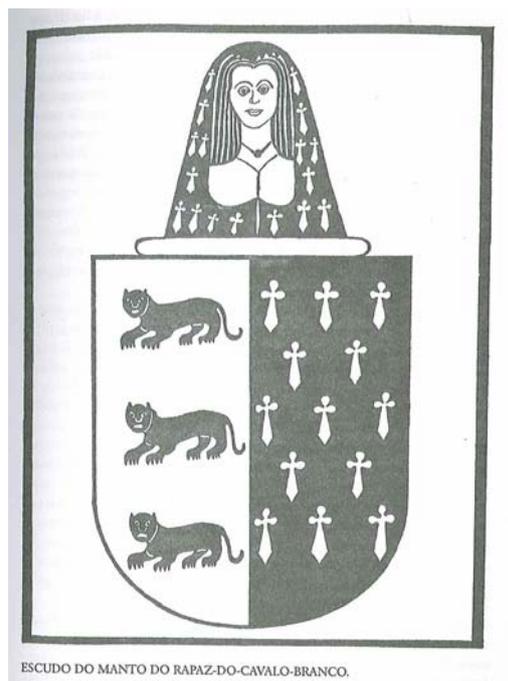


Figura 1

É interessante observar que, vistos na sua totalidade, os versos incorporados à obra retomam cada ciclo do cordel teorizado por Ariano Suassuna. Por tal motivo, a inspiração nos desafios mantidos na memória do povo é evidente na narrativa. Notamos isso nos versos do cantador Jerônimo do Junqueiro, que Quaderna recita para descrever um indivíduo que admira:

Perdi o acanhamento acadêmico a que tinha me visto obrigado, de modo que, agora, para descrever melhor o Doutor Pedro Gouveia, posso e devo lançar mão dos versos do genial Cantador Jerônimo do Junqueiro, nos seguintes termos:

“Era magro e espigado
metido um tanto a pimpão.
Trazia Cruz ao pescoço,
trancelim, Colar, cordão.
Todo vestido de preto
- sela, bride, estribo, arção –
com seu Chapéu, também negro,
com a luz do Sol na mão,
de botinas-borzegum,
passa-pé, como um Barão,
sobre o Colete cinzento
ajeitava o correntão.
No dedo da mão direita,
Seu Anel de condição.
No dedo da mão esquerda,
Um outro Anel, com Brasão.

Era um dele, outro emprestado:
Mau costume do Sertão!" (RPR, 2007, p.44-45)

Em *Vaqueiros e cantadores* (s.d), Câmara Cascudo atribui a Jerônimo do Junqueiro versos semelhantes aos mencionados por Quaderna, nos quais são expostas com detalhes a descrição e a indumentária de determinado sujeito:

Nesse tempo eu era limpo,
Metido um tanto a pimpão
Vesti-me todo de preto,
Calcei um par de calção,
Botei o chapéu na cabeça
E um chapéu de sol na mão:
Calcei os meus bruziguim,
Ajeitei meu correntão,
Nos dedos da mão direita
Levava seis anelão
Três meus e três emprestados:
la nessa condição... (CASCUDO, s.d., 158)

Na comparação de tais versos, notamos que a raiz popular de fato se apresenta na literatura de Suassuna, pois, embora os versos não sejam exatamente iguais, isso pode ser justificado pelo hábito dos cantadores de modificarem algumas “obras feitas” improvisando alguns versos conforme a necessidade. Como fruto de uma literatura oral ou que sobrevive pela oralidade, pela memorização dos versos, algumas expressões poéticas podem sofrer variação quando, na falta da palavra exata, o recitador lança mão de outra sinônima e de mesma sonoridade.

Na tentativa de esclarecer esse processo de (re)criação, Julie Cavnac (2001, p. 23) explica que “para evitar lapsos de memória durante a recitação de um folheto, o locutor recorre a seus próprios termos, criando assim um novo texto, diferente daquele que ele pôde ler ou do que lhe contaram”. É dessa forma que percebemos a versatilidade do cantador e a flexibilidade do seu talento poético.

No entanto, há uma diferença estilística entre ambos os fragmentos. Ao mesmo tempo em que o primeiro lança mão de um tema comum, Suassuna emprega um vocabulário simples, mas bem articulado, mantendo a prosódia, a correção ortográfica e lexical, como é o caso de “correntão”, que rima com “um anelão” e “brasão”. Já no segundo fragmento, de mesma temática, os recursos poéticos são mais rudimentares, as flexões de número raramente são empregadas, pois reproduzem a oralidade do cantador e também funcionam como uma licença poética, adequando o termo à métrica da poesia e ao seu esquema rimário. Assim,

“correntão” rima com “seis anelão” e com “condição”. Como a rima que permanece do início ao fim da peleja é a dos versos pares, torna-se imprescindível deixá-la bem marcada.

Dentre as influências recebidas por Quaderna, a dos cantadores populares é tão relevante quanto a dos autores canônicos. Nesse sentido, o protagonista, exageradamente laudatório, além de mencioná-los, ressalta a grandiosidade do trabalho de tais artistas. Para isso, não expõe apenas a sua impressão, mas o ponto de vista de João Melchíades em relação aos poetas que tomando a palavra, humildemente, sugere uma *performance* ao introduzir no seu discurso um tom de ensinamento:

-Pois com a permissão de Vossas Excelências, vou dizer alguma coisa sobre Dinis e a nossa Arte! O Mundo é um livro imenso, que Deus desdobra aos olhos do Poeta! Pela criação visível, fala o Divino invisível sua Linguagem simbólica. A Poesia, além de ser vocação, é a segunda das sete Artes e é tão sublime quanto suas irmãs gêmeas, a Música e a Pintura! Vem da Divindade a sua essência musical. Mas, meu Senhores, ninguém queira tomar como Poesia qualquer estrofe, pois há muitas Poesias sem estrofes e muitíssimas estrofes sem Poesia... Ser Poeta, não é somente escrever estrofes! Ser poeta, é ser “geníaco”, um “filho assinalado das Musas”, *um homem capaz de se alçar à umbela de ouro do Sol, de onde vestem de concreto o traje particular da Idéia!* (RPR, 2007, p.239, grifo nosso).

No fragmento, Melchíades ao mesmo tempo em que define o fazer poético, teoriza questões inerentes a esse talento: a poesia está no mundo, portanto, no cotidiano que inspira o artista, cuja capacidade de percepção é atribuída à inspiração divina, por conseguinte, imprime nesse dom algo de inexplicável. Prosificando a poesia, o cantador emite juízos e alude à metáfora do mundo com um livro, tão agostiniana quanto moderna ao gosto de Mallarmé. Assim, cabe ao poeta, dotado de visão aguçada, perceber a poesia do mundo.

Outro ponto interessante a ser ressaltado diz respeito à ligação entre as artes. Essa posição do cantador sugere traços de armorialidade no seu pensamento, evidenciado na união entre as expressões artísticas. Além disso, a condição de visionário ou “geníaco”, cultuada pelos românticos, a inclinação para a arte. Nessa empreitada, Melchíades faz jus ao ofício quando descreve belamente o processo de concretização da idéia em poesia: “vestem [...] o traje”, representando a ornamentação da idéia com palavras. Assim, vestir de “concreto” significa

materializar, tornar “pedra” cada bloco da construção do castelo poético, ou seja, a idéia, a palavra e a forma perfeitamente associadas.

Ao definir a poesia, Melchiádes emprega um tom retórico, uma tentativa de convencimento de seus interlocutores Samuel e Clemente, avessos à arte popular. Assim, a pontuação da frase, indica as pausas, a ênfase dada pelo poeta a determinados pontos; e o emprego de um léxico elaborado reflete a eloquência do poeta, a sapiência e a crença no que diz, evidenciada pela organização lingüística apresentada.

Nas declarações do poeta popular vêm à tona pontos de vista que assinalam Quaderna como um predestinado à arte poética. Fato que se confirma pelo talento e pela astrologia:

[...] andei estudando as posições situacionais e zodiacais do nosso Dinis, aí, e cheguei á conclusão de que ele é o único Poeta, aqui do Cariri, que reúne as qualidades de Poeta de estro, de Pacto, de ciência, de memória, de sangue e de planeta! Pedro Dinis Quaderna nasceu a 16 de Junho de 1897, na terceira década do signo de Gêmeos, tempo no qual, segundo os livros de Astrologia, “pode nascer um Gênio verdadeiro”, sendo as pessoas nascidas aí “afetuosas e inconstantes, mas assinaladas e terríveis”. O Planeta desse signo, é Mercúrio, astro que, segundo o *Lunário Perpétuo*, tem domínio “sobre os Poetas-escrivães, letrados, Pintores, ourives, bordadores, tratantes, diligentes e mercadores, sendo de notar que, quando há predominância das influencias malélicas, parecem entre os de Gêmeos “os charlatães, Palhaços, embusteiros, ladrões, estelionatários e falsificadores”! (RPR, 2007, p.240).

O fragmento é relevante na análise empreendida por mostrar diversos aspectos relacionados ao protagonista. Primeiramente, trata-se de um sujeito nascido em um dia favorável àqueles que têm impulsos para a genialidade. Ironicamente, 16 de junho de 1927 é o dia do nascimento de Ariano Suassuna, trinta anos após o nascimento de Quaderna, portanto três décadas mais novo. Isso sugere que o dom de Quaderna pode ser estendido ao seu criador, evidenciando nesse fato, uma coincidência entre ambos e uma brincadeira proposital do autor, que joga constantemente com similaridades desse tipo. Além do gracejo que o fragmento evidencia, surgem semelhanças mais concretas entre ambos: a sensibilidade para a arte, o bom uso das palavras e o gosto pela ornamentação. No entanto, como uma das influências malélicas do zodíaco sobre os nascidos na referida data, salta aos olhos um traço definidor de Quaderna: a postura de palhaço e de embusteiro, conforme já foi mencionado. Nesse sentido, as palavras do poeta, baseadas no

Lunário Perpétuo, que faz as vezes de enciclopédia do povo, dão validade ao talento do protagonista quando expostos por essa terceira voz, demonstrando que o recurso de citar opiniões alheias se configura tanto na forma de um saber acadêmico, quanto na forma de sabedoria popular.

No impulso de orientar os apreciadores da literatura dos folhetos, o discípulo Quaderna teoriza utilizando as palavras do mestre:

Existe o Poeta de loas e folhetos, e existe o Cantador de repente. Existe o Poeta de estro, cavalgação e reinação, que é o capaz de escrever os romances de amor e putaria. Existe o poeta de sangue, que escreve romances cangaceiros e cavalarianos. Existe o Poeta de pacto e estrada, que escreve romances de espertezas e quengadas. Existe o Poeta de memória, que escreve os romances jornaleiros e passadistas. E, finalmente, existe o Poeta de planeta, que escreve os romances de visagens, profecias e assombrações (RPR, 2007, p. 239).

A partir dessa exposição, estabelecemos uma conexão com a síntese inicial da obra, na qual as expressões poéticas supracitadas são condensadas. Nelas percebemos o diálogo entre as divisões estabelecidas em cada área temática da ruda poética. A enumeração fornece subsídios para que o leitor identifique cada um desses traços na composição de Quaderna, percebendo a consonância da divisão de Melchíades e a classificação proposta por Ariano Suassuna. Ao observarmos a exposição de Manuel Diégues Junior (1986, p.59), em *Literatura Popular em Verso*, vemos que houve um encaixe entre as narrativas históricas que chegaram ao Brasil e os contos populares, envolvendo também velhas narrativas tradicionais. Isso confluiu na literatura de cordel, que reproduziu o que a memória do povo cultivou por gerações. Tal afirmação reforça sua relevância quando percebemos nas palavras do protagonista uma exemplificação prática da constatação do estudioso.

A alusão ao ciclo heróico se faz presente no folheto XII, “O Reino da Poesia”. Nele, Quaderna recorda a sua iniciação na arte dos versos na escola de João Melchíades, onde aprendeu “a Arte, a memória e o estro da Poesia”. O cantador escolhia os meninos mais talentosos para ensinar e dentre eles percebeu que Lino e Quaderna se sobressaiam, pois “tinham vocação para a Arte”. Quaderna relata que João Melchíades ensinou-lhes os dois tipos de “romances” que haviam: o “versado e rimado” e o “desversado e desrimado”, em poesia ou em prosa. Em tal prática, os aprendizes eram obrigados a “pegar um romance desrimado qualquer e ‘versá-lo’, contando em verso o que era contado em prosa” (RPR, 2007, p. 92).

A *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, um “romance desversado” que “encantava pelo heroísmo de suas cavalaria, aquelas histórias de Coroas e batalhas” (RPR, 2007, p. 92), surge como um dos exercícios dos meninos. Cascudo (1953, p. 441) expõe que o livro sobre as façanhas do imperador e de seus pares foi o mais conhecido pelo povo interiorano que habitava as fazendas, os engenhos, as residências fixadas no litoral, sendo, por vezes, o único livro impresso existente na casa. No entanto, na cidade a sua popularidade era escassa. Dessa convivência do povo com tal literatura, surgiram adjetivos utilizados até hoje, como Valdevinos para designar um malandro; Galalão ou Galalau, denominando o homem muito alto e magro; Ferrabrás, como símbolo do briguento; e Roldão, caracterizando o homem valente.

De tal modo, por meio dos posicionamentos sociológicos e ficcionais, percebemos o porquê da familiaridade com a figura de Carlos Magno, pois, mais do que um herói, ele se tornou um símbolo de bravura. As características heróicas foram imitadas em manifestações culturais, como as cavalcadas, citadas ao longo da obra. Quaderna ainda ressalta que diversos cantadores versaram a história de Carlos Magno, conhecimento que lhe foi passado pelo seu mestre João Melchíades na sua versão da história:

“Depois que o rei Carlos Magno
venceu a grande Campanha.
Fez a Igreja de Sant’Iago,
padroeiro da Espanha,
e a de Nossa Senhora,
em Aquisgrã, na Alemanha.
Tomou dezesseis Cidades,
da Guerra saiu feliz!
Deu muitas graças a Deus
por conquistar um País:
Foi visitar Alemanha,
daí tornou a Paris (RPR, 2007, p. 90-93).

Somando-se a isso, um elemento que confirma a incontestável presença de Carlos Magno na literatura popular é o fato de grande parte dos estudos centrados nessa literatura lançarem um olhar atento à figura mítica do herói. Câmara Cascudo recorda que o original em francês intitula-se *Conquêtes du Grand Charlemagne* e data de 1485. As reimpressões européias chegaram ao território nacional no período colonial e “segue no Brasil seu curso ininterrupto” (1988, p.197), sendo recriadas por cada geração de cantadores.

Na visão de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009, p. 108), os folhetos de Carlos Magno constituem um exemplo de romance em prosa, adaptado para a literatura em verso dos cantadores. Assim, fornece o fio narrativo, as personagens e a história, que são versejados e, não raras vezes, são adaptados ao contexto sertanejo, tendo neles introduzidos, elementos inventados pelo cantador em uma “reelaboração livre do texto em prosa” (2009, p. 109). Entretanto, essa reinvenção é uma prática legítima, já que as histórias pertencem a todos, rompendo com a idéia de plágio.

Portanto, o uso dessa literatura evidencia que, mais que uma mera referência, os versos populares estão conectados à estrutura da obra, na qual figuram naturalmente, diferente das cantigas que são apenas citadas, com o intuito de comprovar a erudição. A figura de Carlos Magno, sobretudo, tem ainda uma ilustração, semelhante à xilogravura que ilustra a capa dos cordéis:



Figura 2

A presença da ilustração de Carlos Magno dentre tantas contidas na obra, além de ser uma maneira de tornar o romance de Quaderna mais completo, reitera a importância da literatura popular no corpo do “romance-enigmático”, bem como d’A

Pedra do Reino. Acerca desse uso, Santos (2009, p.206) expõe que tais gravuras são elaboradas com técnicas bastante semelhantes à xilogravura, e isso pode ser notado na imagem plana, sem perspectiva, com uma delimitação entre os desenhos pretos e brancos. E, o que resulta como um dos fatores mais interessantes dessa prática é o fato de serem elaborados pelo próprio Ariano Suassuna, que desejava que os desenhos fossem creditados a uma personagem da obra, Taparica Pajeú-Quaderna. Assim, do ponto de vista técnico, conforme a autora, os desenhos e xilogravuras não implicam em inovações na perspectiva do folheto. Já do ponto de vista literário, esse uso demonstra a originalidade de Ariano Suassuna, bem como sua prática armorial de unir as artes, por fazer uso de tais figuras integradas à narrativa. Portanto, as imagens conquistam uma peculiaridade emblemática, pois são romances ou narrativas que ilustram como discurso intermediário, articuladas ao discurso principal (VAN WOENSEL apud SANTOS, 2009, p. 206).

No ciclo heróico da literatura popular, a figura do cangaceiro conquista expressividade. A presença da temática especificamente nesse ciclo atesta uma contradição: como um bandido torna-se um herói? Ronald Daus (1982, p. 20) revela em *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste* que esse é um tema estritamente nordestino. A caracterização discursiva dos folhetos desse ciclo mostra, diferenciando-se de todos os outros, que os versos sobre cangaceiros empregam, geralmente, a primeira pessoa do singular, resguardando o poeta de qualquer represália. Devido a isso, sendo sujeitos descritos com bravura, deu-se a identificação dos leitores com os homens violentos convertidos em matéria poética.

Ao discorrer sobre a evolução histórica e sociológica do cangaço, Daus (1982, p. 25) mostra que o cangaceiro foi uma evolução do sujeito agregado a uma família patriarcal. Essa necessidade se fundou na época da sociedade açucareira com os nobres que não obtiveram os resultados esperados na exploração do açúcar, e que receberam terras no sertão como uma prática indenizatória. Os fazendeiros, proprietários recém-nomeados pelo Rei de Portugal, “penetravam com suas próprias tropas no interior do país e tomavam para si as fazendas que lhes tinham cabido na partilha”. Com o passar do tempo, mesmo após o índio ter sido derrotado, o fazendeiro não abdicou dessa força particular de defesa, que serviu de proteção em conflitos posteriores com outras famílias, na luta de partidos políticos adversários, que, geralmente era conduzida de maneira brutal. Nos conflitos políticos, quem tinha a polícia e a justiça ao seu lado tinha proteção, entretanto, “se a oposição chegasse

ao poder na região, mudariam os conceitos. O antigo rebelde tornava-se representante da ordem, podia dispor da polícia, da justiça e do direito”. Portanto, em tal sociedade não vigoravam valores objetivos, conceitos morais eram relativizados e serviam à política da situação. A justiça do sertão era uma justiça parcial (DAUS, 1982, p. 26).

Em consonância com essa explicação, Oliveira Vianna define que dentro da família senhorial, havia o clã parental como um de seus ramos. O autor coloca que no grupo doméstico eram incluídos os chamados “criados do senhor”, no sentido do direito feudal, ou seja, tais pessoas eram incorporadas às famílias dos senhores como homens da sua criação ou como “protegidos”. Nessa classe, estavam os afilhados, que eram educados pelo padrinho e que residiam com ele (VIANNA, 1955, p. 255). O modelo, conforme o estudioso, não foi herdado de Portugal, mas se formou no Brasil e se consolidou através dos séculos. Esse círculo parental era motivo de orgulho para os integrantes e, na falta do líder da família, a substituição pelo filho mais velho era a prática comum, pois o herdeiro recebia o que o pai tinha de mais valioso: o cargo, as posses, as vestes, como, por exemplo, o gibão de couro. A altivez de pertencer à família, não podia ser compreendida como arrogância, mas como “uma satisfação quase ingênua de pertencer às linhagens históricas da região” (VIANNA, 1955, p. 257). É oportuno esclarecer que o clã parental, originado de uma família senhorial, atuava principalmente em defesas contra inimigos, em lutas de famílias rivais, em eleições ou formações partidárias; e embora existisse o orgulho de pertença, a coesão parece não ter se configurado.

Ainda teorizando a questão do clã, Vianna (1955, p. 261) atesta que, organizadas essas famílias, surgiu também a necessidade de utilizar esses grupos na defesa contra os senhores territoriais adjacentes. Dos clãs parentais definidos por Vianna, os Albuquerque e os Cavalcantis, citados também por Gilberto Freyre como duas nobiliarquias nordestinas, conectam-se não somente aos livros de sociologia, mas à literatura suassuniana.

Associando as informações anteriores à teorização de Daus a respeito do cangaceiro, percebemos como se dá a formação desses sujeitos. Dentro de uma sociedade provinciana, onde diferentes tipos de clãs organizam-se, um poder ilegítimo é institucionalizado pelos clãs como uma estratégia de defesa, poder que com o tempo, passa a atuar por conta própria, consolidando o cangaço.

A partir do diálogo proposto entre Oliveira Vianna e Ronald Daus, é possível compreender a postura de Quaderna no *Romance d'A Pedra do Reino*. O narrador e protagonista da obra luta para resgatar a posição de destaque que julga ser sua, tanto por direito de herança, quanto pelo seu talento de poeta, conforme foi mostrado. Quaderna, inserido em uma espécie de família senhorial e de clã parental, fala de lutas, de armas, de emboscadas, engrandecendo esses atos, mas se auto-descreve como um sujeito sem disposição para as armas, sendo incapaz de acertar um alvo e frisando ao seu interlocutor – o Corregedor e os “nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos” – que quando uma boa caçada se dá, é em decorrência de um golpe de sorte.

No romance em análise, muitos versos relembram os cangaceiros Antonio Silvino, o ambíguo Jesuíno Brilhante, o lendário Lampião, e, assim, a tríade do cangaço figura na obra como ilustres sertanejos. Jesuíno Brilhante é um sujeito retratado ambigualmente pela literatura de cordel. A caracterização de Jesuíno na obra confirma essa proposição, pois o que vemos é um cangaceiro humanizado por suas práticas, que contrasta com os relatos históricos acerca de tais figuras de crueldade ímpar. Assim, eles têm os sentimentos apaziguados, as ações abrandadas ou justificadas por uma causa plausível, tornando-se modelos de heroísmo. É na recordação das cantorias da Tia Filipa com Sá Maria Galdina que Quaderna relembra um abecê²⁷ cantado por elas e composto por João Melchiades:

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 as famílias”, como dizia a Velha do Badalo, com plena concordância de Tia Filipa. [...] Lembro-me bem que havia uma estrofe que dizia:

Jesuíno já morreu!
Morreu o Rei do Sertão!
Morreu no campo da honra,
Não entregou-se à prisão,
Por causa de uma desfeita
Que fizeram a seu irmão!” (RPR, 2007, p.91).

Talvez por isso, na seqüência de fragmentos vemos ilustrado o percurso da literatura popular: as duas mulheres representado o povo, cantam de memória os

²⁷ Abecê é uma modalidade poética do cordel na qual cada verso (equivalente a estrofe na literatura de cordel) inicia por uma letra do alfabeto.

versos de João Melchíades. Em um movimento ininterrupto, os versos são incorporados ao imaginário de Quaderna, que, devido à estima ao cantador e a importância atribuída aos versos, guarda-os na memória como uma “obra feita”²⁸ para, posteriormente, reelaborá-la conforme o gosto popular:

“Dom João Quaderna morreu,
morreu o Rei do Sertão!
Morreu no Campo Encantado,
Sofrendo degolação!
Pedro Antônio assassinou-o,
Subiu ao Trono do irmão!” (RPR, 2007, p.91).

Percebemos a importância atribuída ao cantador, mas algo chama atenção, pois embora tenha relevância tamanha para ser citado, Quaderna não revela seu gosto próprio, mas a apreciação de Sá Galdina e coloca entre aspas o posicionamento particular da mulher, descomprometendo-se de qualquer juízo duvidoso. Jesuíno é considerado “Rei do Sertão”, um homem de brio, ainda que tenha optado pela prática do cangaço.

Diégues Junior destaca que na literatura popular está contido o espírito da sociedade. Por isso, muitas vezes, velhas narrativas transmitidas tradicionalmente se enriquecem de comentários avaliativos, conforme o caráter das personagens. Assim, define que “há como que uma incorporação da figura – do herói ou bandido, vítima ou criminoso – aos próprios valores de julgamento do meio social” (DIÉGUES JUNIOR, 1975, p. 21).

Ao compararmos a intensidade da figura do cangaceiro no *Romance d’A Pedra do Reino* e em *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, por exemplo, deparamo-nos com tratamentos desiguais. Na narrativa suassuniana, o cangaceiro é sublimado, enquanto o fanático religioso é demonizado. Já em José Lins, demarcando esse contraste, no contorno do cangaceiro vemos a constante revolta contra a sociedade e a polícia, aliado ao desejo de vingança contra os poderosos:

-A vida no grupo é ruim – continuava Aparício. –A gente come fogo. Tu não sabe o que é passar quinze dias por aqui, comendo carne seca com farinha.

²⁸ Obra feita são versos já elaborados dos quais o cantador faz uso em emergências; geralmente evocam conhecimentos eruditos, demonstrando a erudição que o cantador aprende lendo, quando é alfabetizado, e ouvindo o que os outros lêem, quando não sabe ler. Essa “ciência” do povo é fruto do contato com os romances tradicionais, alguns volumes sobre geografia ou história sagrada, e, não menos importante, o *Lunário Perpétuo*, talvez a mais importante fonte dessa erudição (DIÉGUES JUNIOR, 1975, p. 19).

Se não fosse os imbus, eu nem sei como se vivia. Tive até vontade de ir me entregar em Dores. Mas pensei. Eles me matavam. Pra morrer, eu morro no cangaço. A vida é danada Domicio, mas a gente agüenta. Outro dia nós demo um fogo pra lá da Vila Bela. Morreu dois dos nossos. A tropa era grande. Tivemo que correr cinco dias e cinco noites sem parar. Comendo e bebendo sem parar um minuto. Nesta carreira viemo parar aqui [...]. O sargento de Dores vem por esses dias na fazenda do coronel Zé Gomes. O chefe já sabe teve notícias dessa diligência. O coronel é amigo do chefe. Vai ser uma carniça dos diabos. [...] E nos vamos nos entrincheirar nos lajedos lá em cima. Tu vai saber da desgraça (REGO, 1973, p. 156).

O fragmento é um exemplo preciso da prática do bando. Na árida geografia, as privações são maximizadas: ocorrem as constantes fugas, o embate ferrenho contra as autoridades, a troca de favores com certos coronéis, citados por Aparício. Nesse ponto, vemos a diferença marcante entre as duas narrativas e, mais uma vez, temos um exemplo de transfiguração do cangaceiro na literatura suassuniana, que dá lugar aos versos ficcionais, mais do que à “realidade rasa” do grupo de sertanejos errantes, assim como a prosa regionalista se ocupou.

Outra exposição da poesia popular na narração de Quaderna se configura no Ciclo do Maravilhoso, reconhecido pela temática baseada no sobrenatural. Exemplos de versos dessa ordem evidenciam o espanto de Lino Pedra-Verde diante de um encontro com o diabo. Em uma atmosfera misteriosa, sob um eclipse solar, surge diante de Lino a visão de um Cavaleiro Diabólico, cujos olhos dissipavam “uma Luz vermelha e outra verde que se ajuntavam ao fogo da Estrela para também queimar o chão”. Quando o cavaleiro se aproxima, Lino vê que “seus lábios arregaçados não conseguiam cobrir os enormes dentes de cachorro e de sua boca, a modo de línguas, saiam sete Cobras-corais” (RPR, 2007, p.210). Tamanho foi o seu espanto que Lino pensou “se não houvesse uma intervenção rápida do Céu, estaria perdido”, por isso rogou: “- Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus!”. Nesse momento, Lino sentiu a presença de um ser que não teve coragem de encarar, que disse ter chegado o tempo da penitência, o Juízo Final, mas que deu coragem suficiente ao cantador para escapar daquela situação. Lino, à medida que se acalmava, sentia que “o fogo da Poesia começava a incendiar seu juízo”, assim, deu forma poética à cena:

“Lá no campo, eu vi um Anjo:
 tinha Faces de carmim,
 tinha Asas de navalha,
 chegou pra perto de mim
 e disse: - Faz penitência,

que o mundo já chega ao fim!

[...]

Aí eu baixei a vista,
o Mundo se escureceu!
O Sertão todo agitou-se,
O Mar, lá longe, gemeu,
O Céu ficou encarnado,
Embaixo a Terra tremeu!

Vi uma Estrela baixar,
Fiquei tremendo, assombrado.
O Povo todo do mundo
Correu, gritando, assustado.
Diziam: - Valha-me a Virgem,
A Mãe do Verbo Encarnado!" (RPR, 2007, p.211-212).

Nessa viva descrição, é interessante perceber que o poema de Lino demonstra ambigüidade em relação aos seres misteriosos, pois o anjo tem algo de diabólico em si: as asas de navalha e faces de carmim, evidenciando desconformidade em relação ao modelo de anjo difundido pela arte renascentista e barroca. Além disso, o ser místico surge como um prenúncio do final dos tempos pronunciando: "faz penitência que o mundo já chega ao fim". Notamos na segunda estrofe uma espécie de agitação total que se dá no universo, configurados no sertão, no céu, no mar, na terra, espaços que o sertanejo parece não dimensionar. Os verbos confirmam o assombro de Lino, que transparece na sua falta de ação um misto de inércia e pavor: "*baixei a vista*", "*fiquei tremendo assombrado*" frente ao ser que não teve coragem de olhar. Assim, diante de tamanho pavor, a única solução é a intercessão divina de Nossa Senhora, "a mãe do Verbo Encarnado". Essa entidade mística figura nas produções suassunianas como "A rainha do meio do dia", do Velho Testamento, torna-se uma a protetora dos povos escuros, sujos e magros, logo, também é a protetora de Lino.

A partir da descrição do cavaleiro diabólico, Taparica faz uma xilogravura, que é anexada ao depoimento de Quaderna, pois é parte dos acontecimentos misteriosos que marcam o dia da chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco. As sextilhas heptassílabas elaboradas por Lino expressam a sua visão e apresentam os acontecimentos em ordem direta, evidenciando o estilo típico dos versos populares: uma narração dos fatos, sem profundidade psicológica, mas plasticamente impecável.

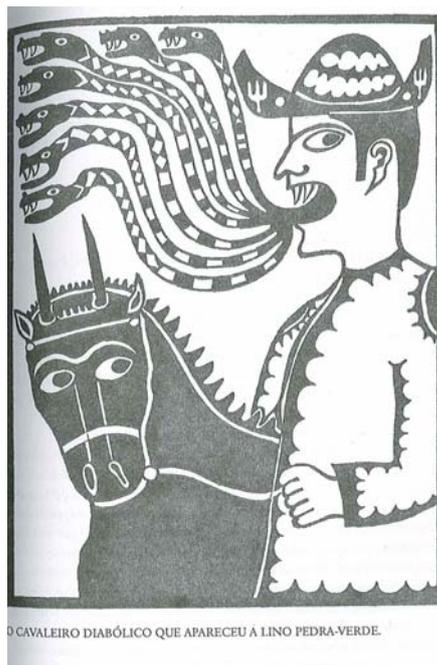


Figura 3

Dentro dessa temática calcada no maravilhoso, encontramos na obra uma prosa poética carregada de simbolismos que parece ter conexão com o ciclo analisado, trata-se de uma transcrição de Quaderna, das palavras gravadas com fogo por um ser fantástico feminino, personificação da morte, que ele visualiza horas antes de prestar depoimento ao Corregedor. Contidas no Folheto XLIV, “A Visagem da Moça Caetana”, tais palavras surgem em um sonho quase real do protagonista, detalhadamente descrito como uma imagem viva que se confunde com a realidade:

[...] entrava na sala da Biblioteca uma moça esquisita vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava o dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles: num tufo estreito e reto, subiam a doce e branda falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um de seus ombros pousava um gavião, um negro, outro vermelho e uma Cobra-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel (RPR, 2007, p. 305).

Ao analisá-la, é importante mencionar que a descrição simétrica e plástica da figura feminina assemelha-se às iluminogravuras de Ariano Suassuna, tanto na temática, quanto na ilustração. Conforme Newton Junior é fácil perceber que as iluminogravuras estão ligadas ao universo popular, pois, para o estudioso, o trabalho

de Suassuna pintor e gravador seguem os princípios da pintura e da gravura armoriais, inspirados na xilogravura nordestina. Assim, para o autor:

Afirmar o parentesco entre das ilustrações com nossa xilogravura popular, é o mesmo que afirmar seu parentesco com todos os ciclos de arte pré-clássicos e anti-clássicos de todo o mundo. Parentesco que reside na ausência da perspectiva, na despreocupação em relação à anatomia, nos desenhos chapados, nos traços toscos e fortes, na profundidade e relevos apenas indicados, enfim, na intenção de se afastar da descrição mais próxima do real, ou até de uma representação *ideal* do real, características das formas de arte tradicionalmente ligadas ao Belo (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 134).

Desse modo, ainda que algumas posições do estudioso possam ser relativizadas na comparação empreendida, ressaltamos o fato de uma criação fantástica, evidentemente inspirada na expressão popular, tomar forma na narrativa:



Figura 4 ²⁹

Com relação à figura mítica da Onça Caetana, representação da morte, descrita n' *A Pedra do Reino* e retratada plasticamente na Iluminogravura, inferimos que existem algumas constantes que ligam as duas, além das semelhanças

²⁹ SUASSUNA, Ariano. **A morte – A Moça Caetana**. Disponível em: www.poemia.wordpress.com/.../a-morte-a-moca-caetana/ Acessado em: 16 de jan. 2009.

aparentes como o nome. Ao lermos as palavras grafadas com fogo, percebemos uma espécie de julgamento prévio, no sonho de Quaderna:

A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pêlo fulvo do Jaguar, o pêlo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha aurinegra e a Tocha incendiada das Macambiras cor-de-sangue. Salve o que vai perecer: O Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em segredo, O que foi marcado de estrelas - tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue; o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro. Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola: a Prisão já foi decretada! Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado. O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes e, no Campo de sono ensangüentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados (RPR, 2007, p. 306).

Visualmente, a distribuição simétrica dos versos, dispostos em forma triangular (à esquerda, à direita e ao centro) equilibram-se perfeitamente às ilustrações centralizadas no desenho e obedecem a ordem crescente. A prosa traz elementos concretos representados na figura como as macambiras ensangüentadas, os seios a mostra, a coroa e as asas. Circundando a ilustração há um contorno que sugere a pele de cobra, rubra e negra. Somando-se a isso, um traço semelhante aparece no peito da figura feminina, talvez simbolizando o colar descrito no sonho de Quaderna. Há perfeita harmonia entre o léxico empregado no poema e na prosa do *Romance d'A Pedra do Reino*, corroborando a conexão entre ambas expressões artísticas. Ainda é importante mencionar a simetria dos versos que se concretiza na sonoridade dos mesmos proporcionada pelas rimas, podendo ser associada à figura que o ilustra e à prosa poética presente no romance.

Tal sentença apresenta-se como um resumo de toda a narrativa, pois, metaforicamente, faz menção aos diversos temas desenvolvidos: o suposto envolvimento de Quaderna na morte do tio, presente na frase “a Prisão já foi decretada”; mencionando tacitamente o sebastianismo da sua família, a Moça

Caetana lavra com palavras de fogo “o Estigma permanece”, definindo o protagonista como um sujeito maculado por essa crença.

Ao abordarmos as referidas semelhanças, objetivamos mostrar mais uma forma de agregação do popular no erudito, não somente no plano da poesia, mas, sobretudo no imagético. Ressaltamos ainda que esse tema é uma das constantes na poesia suassuniana, pois foi largamente empregado como mote de poemas, ilustrações e de personagens que adquirem caracteres de símbolo.

Na literatura de cordel o Ciclo Religioso e de Moralidades pôs em evidência a tentativa de edificar o homem. No *Romance d’A Pedra do Reino*, a citação de alguns versos de caráter popular denota a conexão com a literatura ibérica por meio dos temas, da hierarquia entre o celestial e o terreno, entre Deus e o seu semelhante, expressos em uma linguagem simples e fluente. Um exemplo dessa hierarquia está nos versos de João Melchíades, mencionados por Quaderna para explicar a criação humana. Neles, existe uma concepção trágica de que o homem “erra” no mundo, depois de uma distração divina:

Foi no começo da Tinha,
da Peste ao combate louco:
Deus foi, distraiu-se um pouco,
perdeu o fio da Linha!
O Homem, divino, vinha
na Estrada do Sol do Mundo.
Na luz do Sol moribundo
bateu-se com a Bicha Estranha,
e a feiticeira Castanha
o encantou, no Profundo!
Agora, encantado a fundo,
erra entre os pêlos da Sonsa
que é Fêmea, que é Parda, é Onça,
que ele não vê porque é baixo
e que, julgando que é Macho,
ungiu com o nome de Mundo!” (RPR, 2007, p.538).

O caráter trágico presente na poesia de Suassuna está vinculado geralmente à figura paterna, ao tema da morte e da submissão do homem a uma força superior, demonstrando a conexão com o Barroco, sobretudo o espanhol. Carlos Newton Júnior (2000, p. 143) bem nota esse traço quando afirma que os sentimentos trágicos que aparecem nos primeiros poemas do autor permanecem pulsando na totalidade da sua poesia. Nesse sentido, “em alguns poemas, Suassuna pode até apresentar uma visão otimista, sem no entanto deixar de lado a constatação coletiva

da tragédia humana”. Assim, dentre as influências da carga trágica presente nas produções poéticas, está a morte do pai, pois, após essa perda, o sujeito lírico da poesia suassuniana, mais alter-ego que Quaderna, menciona: “Nunca mais fui o mesmo, pois a marca,/ ao sol cruel do Sono, me apontou./ Mas se fui para sempre assinalado,/ achei o Veio, a chama do Tesouro,/ que a Morte é sonho, a Vida é fogo e treino.” (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 2000, p. 143). Desse modo, Newton Júnior conclui em sua leitura que “não se pode fugir da morte, mas através da Arte, pode-se ao menos combater o desespero de uma vida sem sentido” (NEWTON JUNIOR, 2000, p. 143), por isso, a brevidade do ser humano pode ser também uma fonte de inspiração para a poesia, sendo a vida transitória um “treino” para uma eternidade de sonho.

Nos versos contidos no romance, há uma série de ações que alegorizam o pecado original e as conseqüências disso: Deus se distrai e o homem puro segue seu caminho, ao se deparar com a Bicha Estranha, a mulher, encanta-se por ela e comete um erro, falha que o leva a vagar pelo mundo. Esse espaço, de acordo com os versos e com as histórias contadas por Tia Filipa, é feminino, logo, é mais perigoso e tentador:

Com os poderes de encantação fêmea que tinha, a Bicha envolveu o Homem e encantou-o, diminuiu ele de tamanho, até transformá-lo num homem, e então, quando ele estava do tamanho de um piolho em relação a ela, soltou-o entre seus pêlos, para ele viver ali agarrado, como um carrapato. É por isso que todos nós, agora, vivemos assim, agarrados, chupando o sangue do mundo e errando por entre seus pêlos (RPR, 2007, p. 537).

Ainda é relevante ressaltar que os fragmentos são adequados para comprovar uma religiosidade que se traduz no senso de inferioridade a uma instancia divina. Evidenciando e difundindo esse pensamento, o poeta cobra uma postura tipicamente cristã de moderação e de prudência diante da vida. E mostra, por meio de uma linguagem pouco rebuscada, um pensamento em acordo com uma fé incontestável.

Na obra, encontramos alguns romances de exemplo que trazem personagens inusitadas como, por exemplo, o folheto *O Encontro de Antonio Silvino com o Valente Nicácio*, cuja autoria não é mencionada. O que chama atenção é o fato de ser um romance com um protagonista cangaceiro, no entanto, concentrar em si uma

reflexão de caráter edificante, que tem como base a doutrina cristã. Por isso, Melchíades define tal reflexão como “filosófica, filantrópica e litúrgica até o osso”:

Neste Planeta terrestre,
o Homem não se domina:
tem que viver sob o jugo
da Providência Divina.
Foi feito do Pó da terra,
No Pó da terra termina!

Assim, eu mostro a estrada
Do Passado e do Presente,
Estrada onde morrem Reis
Molhados de Sangue quente!
Hoje, tornados em Pó,
Resta a Memória, somente! (RPR, 2007, p.101).

Nos versos simples, reside o tema da efemeridade da vida, o homem que veio do pó e que ao pó voltará, que perdura apenas na memória do povo, por isso a necessidade de agir bem. Assim, vemos nesse ciclo, ecos de um pensamento cristão difundido no interior do país, ainda que isolado, os sujeitos dessa geografia vivem e pregam tal doutrina.

Para analisarmos mais um ciclo do cordel presente no romance, destacamos um posicionamento do protagonista, bastante esclarecedor da sua psicologia e do seu estar no mundo. Com um tom trágico, Quaderna declara que seu senso de humor é uma arma para enfrentar as crueldades que percebe ao utilizar uma forma realista de ver as coisas:

Pensam que eu rio por alegria, ou então, só por escárnio e deboche. Mas que alegria posso ter, sem ser Imperador do Brasil e sabendo que meu riso provem de uma tentação? Meu riso também não era de desespero: é apenas que eu vejo a Danada em todos os seus aspectos! Foi, felizmente, nesse tempo, que me caiu nas mãos um livro do genial escritor paraibano Humberto de Nóbrega a respeito de Augusto dos Anjos. Li, nesse livro, que os Poetas que têm “a preocupação de cantar a Dor universal” têm uma espécie de face bifronte: por um lado são “facetos, êmulos de Gregório de Mattos na arte de chasquear”; por outro, vêem “na alegria e na tristeza a sua única saúde”. Um Poeta desse tipo é, segundo Humberto da Nóbrega, ao mesmo tempo “patético, trágico, burlesco e espirituoso”; é um “fescenino e irreverente” e também um hipocondríaco que padece de melancolia (RPR, 2007, p.540).

Mesmo que reconheça a face trágica da existência, Quaderna concentra a alegria pícara dos anti-heróis Pedro Malasarte, João Malasarte, João Grilo e Cancão de Fogo. Transpondo a asserção dirigida à poesia de Suassuna para a postura do ser fictício Quaderna, percebemos que “a Arte aparece como uma saída temporária

para o tormento humano – daí a importância de sonhar e cantar” (NEWTON JÚNIOR, 2000, p. 142). Essa atitude se concretiza na afeição da personagem pelos folhetos e pela proximidade natural com o ciclo Cômico, Picaresco e Satírico que “esses quengos-estradeiros, isto é, pessoas de bom *quengo* para enganar os outros” (RPR, 2007, p.111) têm de sobra. Quaderna recita versos sobre João Malasarte, muito difundidos no “coração do Brasil”, os estados da Paraíba, do Rio Grande do Norte e de Pernambuco, conforme a sua geografia. Entre as mais engraçadas das histórias, a do encontro de João Malasarte com o português se destaca:

“Chegou no Seridó, liso:
Não tendo de que viver,
Arranjou umas pimentas
E foi pra feira vender.
Porém, no caminho fez
Um Português se morder.

João achou o Português
com um Jumento acuado,
carregado de panelas,
lá no caminho, parado,
com o Português dando nele,
porém o burro emperrado.

João lhe disse: - Camarada,
Eu tenho um remédio aqui!
Deu-lhe as pimentas, dizendo:
- Como este, eu nunca vi!
Esfregue no fundo dele
Que ele sai logo daí!” (RPR, 2007, p.113).

Na obra de Ariano Suassuna, o lugar do sujeito esperto está sempre ocupado por homens do povo, humildes e ardilosos, capazes de enganar os outros como Benedito e Tirateima, dos entremezes; João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida*; e Quaderna o mais ilustre e “supostamente” fidalgo. Ariano afirma simpatizar com tais sujeitos capazes de brincar com a própria desgraça, “os doidos e mentirosos”, os “‘Aedos’, que confirmam uma antiga tradição de contar histórias. No percurso das personagens, o fio narrativo transita entre a memória involuntária e a memória consciente (NOGUEIRA, 2002, p. 154), evidenciando a agudeza desses sujeitos.

Um traço que enfatiza a importância dos pícaros na narrativa é a capacidade de enganar, de teatralizar a vida, postura apreciada tanto pelo protagonista do romance, expressa na frase “eu ria com essas astúcias, praticadas nos caminhos empoeirados do Sertão” (RPR, 2007, p.103-115), quanto pelo autor do *Romance d’A*

Pedra do Reino, que parece visualizar a riqueza de temas ofuscada na poeira de um terreno rotulado como pobre:

Ao considerar a versão do mentiroso mais bela, Ariano deixa transparecer que sua intenção como artista é transfigurar o real em algo mais prazeroso e sedutor. Algo em que as histórias ou prosas delineiem a invenção e criação de um espaço onde o intercâmbio de experiências possibilite a construção de um conhecimento apoiado nas ignorâncias e sabedorias dos letrados e dos não-letrados (NOGUEIRA, 2002, p. 160).

Quaderna apesar de atestar a sua fidalguia, tem uma alma pícara, que se revela na sua postura: nega ser definido como igual em relação aos seus companheiros, ou seja, é sempre distanciado de uma classificação, independente da posição que ocupa. Esse traço fica evidente num dado momento, quando ainda tem vergonha de expor seu gosto popular e revela:

Acresce que, perante Malaquias e as pessoas de sua roda, eu era respeitado exatamente por aquilo que, para mim, era uma fonte de humilhação – a charada, o *folheto* e tudo o mais se ligava à minha literatura de homem Acadêmico. Já entre os outros literatos de Taperoá, gente incapaz de disparar um tiro, minha reputação era de meio Cangaceiro, caçador e Cavaleiro (RPR, 2007, p.123).

Quaderna parece estar sempre em dívida com aqueles que o cercam. Diante dos homens do povo, falta-lhe coragem e talento para as caçadas e aventuras; perante os homens ilustrados, carece de refinamento literário, visto que a literatura popular é aquela que ele domina. Da mesma forma que transfigura o sertão, ao entrar em cena como protagonista, transforma em Dom Pedro Dinis Quaderna, um herdeiro de reis, de família fidalga, com postura de pícaro e um talento inigualável para contar histórias. Assim, arma-se “cavaleiro-do-sertão, continua a inventar associações, simbioses e retroações, tecendo um universo singelamente áspero, onde o real e o imaginário se confundem” (NOGUEIRA, 2002, p. 51).

Os chamados “romances jornalheiros” de João Melchíades, na classificação de Ariano Suassuna, são encaixados no Ciclo histórico ou circunstancial. Estes, com a linguagem poética do cordel, narram acontecimentos importantes no local. Na sociedade sertaneja, os folhetos têm função de jornal, conforme já foi dito, entretanto, Santos (2009, p.114) destaca que, nos povoados do interior, as notícias continuam circulando na forma de versos, por isso conquistam maior abrangência, visto que continuam a circular enquanto o jornal e outros meios são assimilados

mais rapidamente. No romance em estudo, tais versos são pouco referidos, pois Quaderna se vale da prosa para relatar as circunstâncias pelas quais a vila passa. A obra, entremeada de versos e recursos pictóricos, ilustra aquele panorama, visto que estabelece seu recorte temático em três anos. De tal modo, dentro de tal temática, os relatos que se adéquam nessa classificação são os pontos que norteiam a obra: a volta de Sinésio e o inquérito sobre o assassinato de Sebastião Garcia-Barretto, além do clima messiânico que aflora com essa chegada. Assim os temas da narrativa, expostos segundo a ótica do “cronista” Quaderna, cumprem o papel de um romance jornalheiro.

Finalmente, o Ciclo de Amor e Fidelidade. Essa divisão estabelecida por João Melchíades na ficção e por Suassuna como ensaísta da literatura popular, ainda tem expressividade como um romance de aventura, por tratar do percurso de um herói que deve superar diversos obstáculos até conquistar a sua amada. Ao observarmos a ocorrência de tal ciclo temático na estrutura do *Romance d’A Pedra do Reino* é interessante analisar a postura de Quaderna em relação ao amor: tem lembranças de um sentimento puro e platônico por Rosa, a menina da cantiga de *La Condessa*; na idade adulta vive um relacionamento “mundano” com Maria Safira, a “mulher de abismo”, cujos olhos verdes são associados à possessão do demônio, sendo ainda um relacionamento temperado pela culpa de ela ser casada com Pedro Beato, seu amigo; e, no depoimento, transparece o seu interesse por Dona Margarida, a escrevente do processo. Assim, o amor puro, cavaleiresco, um amor de Dom Quixote por Dulcinéia, só pode ser atribuído a Sinésio e Heliana.

Inspirando-se nos diversos folhetos que cita, Quaderna constrói a sua versão de romance amoroso. Essa criação, permeada por diversos enredos está carregada de suspense, bem como de passagens obscuras e entraves para a efetiva concretização do amor. Ao narrar a história do referido casal, Quaderna tem o cuidado de enfatizar a pureza de sentimentos de ambos, dotando-os de certa alienação da realidade, portanto, libertando-os de interesses vis. Arredia, calada, de olhar parado para o infinito, assim é definida “a doce, bela e sonhosa Heliana, a moça dos olhos verdes e das mãos cobertas que foi como uma pedra-de-raio a fulminar o destino de Sinésio” (RPR, 2007, p. 487). Sinésio, um jovem desmemoriado, de ar principesco, sugere a grandeza de caráter e parece ser o único filho digno de ocupar o lugar do pai.

Quaderna tem convicção de que nenhuma pessoa é capaz de contar a história de Sinésio, pois “ninguém sabe qual foi, mesmo, a verdadeira direção, seu verdadeiro destino, de modo que ninguém, *exceto eu*, pode contá-la”. O objetivo a ser alcançado é a narração de uma história que concederá o almejado título: “ninguém, portanto, *exceto eu*, pode vir a ser o verdadeiro Gênio da Raça do Brasil!” (RPP, 2007, p. 421).

Já que precisa relatar os acontecimentos de 1º de junho de 1935, empreende no Folheto LXVII, “O emissário do azul e as juras de castidade”, uma narrativa envolvente que além dos lances de amor, tem também enigmas e interesses em jogo. Quaderna introduz na história outras personagens, explicando, por meio do que soube pelos outros, o que as pessoas faziam no dia da estranha cavalgada. Essa possibilidade de narrar munido do olhar do outro, permite revelar de maneira simultânea, os acontecimentos desenrolados ao redor de todos os envolvidos com o rapaz ou ligados de alguma maneira à Dom Sebastião Garcia-Barretto, além daquilo que ele próprio sabe.

Quaderna lança mão de informações capazes de enriquecer a sua história: amores impedidos, heranças, acordos entre amigos, suspenses, intrigas, e promessas. Esses elementos são freqüentemente utilizados como mote em outras produções do autor da *Pedra do Reino*, ficando a cargo de uma personagem pícara, por meio de um artifício qualquer, a solução final. Exemplo disso pode ser visto em *O Santo e a Porca* (1994), peça de Ariano Suassuna, que além do tema da avareza, apresenta ainda três histórias de amor a serem resolvidas. Tais soluções são dadas pela intervenção da personagem Caroba, que inventa histórias, arma situações, une os casais e garante o final feliz à comédia.

Na *performance* de Quaderna, ele recupera passagens desse teor para dar mais emoção à sua história, evidenciando o ar misterioso em todas as passagens: “quando se trata das questões de sina, de destino, parece que uma espécie de cegueira se abate, mesmo, sobre todos os implicados” (RPR, 2007, p. 486). Na seqüência, completa seu pensamento dizendo: “sabia que Dom Pedro Sebastião era sócio do Fidalgo dinamarquês-sertanejo. Mas, cego, nunca pensei que fossem dar no terrível resultado em que deram os ‘cruzamentos de sangue e de destino’”. Esse cruzamento que envolve tanto mistério se refere ao compromisso existente entre Clara Swendson, a filha mais velha do “Fidalgo dinamarquês-sertanejo” e o filho mais novo de Dom Sebastião, o jovem Sinésio. Um típico casamento arranjado, que

é mote para tantos folhetos de amor e que dá margem a desconfianças e intrigas tramadas pelos membros da família Garcia-Barretto. No entanto, o acaso leva Sinésio a se apaixonar por Heliana Swendson, configurando o conflito proporcionado por esse amor. Heliana é a Sonhosa, mencionada nas primeiras páginas da narrativa como a moça que ilustra a bandeira conduzida pelo Rapaz-do-Cavalo-Branco na cavalgada (Figura 1). Sendo assim, um traço típico dos folhetos amorosos figura na história de Sinésio e Heliana, trata-se justamente da transposição dos obstáculos de várias naturezas para viver efetivamente o amor.

Idelette Muzart Fonseca dos Santos (2009, p. 112) afirma que as histórias de amor têm sempre um final feliz depois de diversas tentativas de separar os amantes, pois “os oponentes sempre são vencidos, ou convencidos quando se trata dos pais da moça, e o amor triunfa. Existem, contudo, os casos de amores infelizes, tais como *O assassinato da honra ou a louca do jardim*” que é citado na narrativa. No caso de amor de Sinésio e Heliana, o leitor do *Romance* fica à espera de um desfecho final, visto que os acontecimentos não se concluem na obra. O que temos, desde as primeiras referências ao casal, é o conhecimento de que há um amor correspondido entre os dois, que está enovelado por questões políticas e sociais.

Na totalidade das histórias que compõe esse ciclo, notamos o predomínio de um estilo elevado de linguagem. Quaderna dá exemplos de seu “estilo régio” repleto de belas palavras, de histórias encaixadas, de comparações elaboradas, de construções sintáticas cuidadosamente articuladas, compatíveis com o vocabulário das pessoas que nele introduz, os fidalgos da sociedade taperoense. Esse modo de expressão atesta a “erudição” do protagonista adquirida por meio de suas leituras e da recorrência de um campo semântico que se expande por toda a obra a partir da descoberta de algumas palavras sagradas que ele coleciona.

Os acontecimentos que aludem ao ciclo amoroso ainda têm relevo na parte final da narrativa, quando Quaderna encerra o seu depoimento e parece condensar todos os acontecimentos narrados em uma Epopéia imaginária, que começou a ser concretizada no processo judicial:

Imperceptivelmente, sem que eu quisesse ou notasse isso, o aspecto real e político de todos aqueles acontecimentos foi ficando de lado e cedendo passo ao outro aspecto poético-literário, muito mais *real* e embandeirado do que o outro. Coisas grandiosas, guerreiras e cavalarianas, misturavam-se, insensivelmente, com amores - poéticos, solares e legendários [...]. Na

minha cabeça e no meu sangue, amalgamava-se tudo aquilo, de modo cada vez mais confuso, belo e glorioso (RPR, 2007, p. 739).

Com tal explanação, percebemos que a obra como um conjunto de folhetos que versam sobre tantos temas relacionados à literatura popular, fantasiosamente toma forma e se encerra no belo cenário da caatinga nordestina. O simbolismo dos elementos citados sugere, além de simples objetos de um jogo, que metaforicamente é a vida, também a nobreza tão reivindicada por Quaderna:

Tudo o que eu vinha pensando na minha doce embriaguez se juntou, então, num sonho só. Eu terminara minha Epopéia, minha Obra de pedra e cal, edificando, no centro do Reino, o Castelo e Marco sertanejo que tinha sido o sonho de toda a minha vida. O Reino do Sertão se estendia, agora sob um Sol acobreado de crepúsculo, esbraseado, cercado de nuvens cor de chumbo e orladas de fogo, um Sol que dourava as pedras e muralhas do Chapadão pedregoso, áspero e solitário, formigante de Peões, bispos, Rainhas, Reis, torres, Cavalos, cavaleiros – rudes cavaleiros vestidos com armadura de couro medalhadas, gibões, guarda-peitos e chapéus de couro estrelados, e acompanhados pelas belas Damas de copas e espadas que os amavam. No meio do Reino, fincada sob uma serra pedregosa e situada entre os dois rochedos iguais que lhe serviam de torres, a Catedral e castelo da minha Raça reluzia sob muros afortalezados, a que o Sol dava também reflexos acobreados, batendo nas pedras esquadrejadas, unidas com a argamassa do meu sangue (RPR, 2007, p. 740).

Portanto, no final da obra, a atmosfera solar que predomina em toda a narrativa cede lugar a um céu crepuscular, que marca o fim do espetáculo. Sob a abóbada celeste, os homens assemelham-se às peças de xadrez dispostas no “tabuleiro pedregoso” do sertão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* é ter contato com uma rede de intertextos de origens variadas, fator que apresenta dificuldades ao estudioso que nele se lança. O veio enciclopédico presente na obra, ao mesmo tempo em que deleita o leitor, faz com que ele se perca em um labirinto textual de matriz erudita e popular nela presente. Tal propriedade pode ser percebida ao longo da dissertação, bem como nas considerações finais aqui expostas.

Quando observamos *A Pedra do Reino*, vemos que nela orbita um forte sentimento de nacionalismo, encontrado no amor do sertanejo pelo seu lugar, sua tradição e seus costumes. Assim, o percurso do nacionalismo brasileiro traz à luz elementos que, com certo cuidado, podem ser associados à obra estudada. Desse modo, ressaltamos a idéia do artista como visionário, a valorização do que é local, o uso de uma retórica própria que deu vazão ao sentimentalismo em relação à pátria, bem como à musicalidade da poesia romântica.

Essa postura consolidada pelos românticos obteve outra feição no Modernismo brasileiro, sem deixar de valorizar o nacional. O grupo modernista liderado por Oswald de Andrade pregava a antropofagia, um aproveitamento que se configurava no consumo das vanguardas européias que ofereciam recursos para recriar o nacional. O emprego de uma linguagem coloquial marcou esse período, bem como as paródias que permitiram a reelaboração de grandes obras adaptadas aos temas brasileiros. Nesse contexto moderno, aflora também uma literatura regionalista, com o interesse voltado para o povo, para o regional e seus problemas.

Ao enfatizarmos aspectos da literatura canônica e, paralelamente, expor a forma de expressão da literatura popular, pretendíamos oferecer os subsídios necessários para o entendimento do Movimento Armorial. Esse movimento estético, idealizado por Ariano Suassuna, propôs o diálogo constante entre dois níveis dicotômicos de cultura e parece ter sido mentalizado simultaneamente com o processo de elaboração do primeiro romance do autor. Nesse sentido, parte das concepções amadurecidas de Suassuna enquanto professor de estética a respeito

da arte literária e as demais expressões artísticas, são amalgamadas aos traços de uma poética pouco sofisticada, porém muito expressiva.

Tendo ciência de tais aspectos, observamos n'A *Pedra do Reino* as ressonâncias da literatura popular no romance erudito. Com isso, percebemos que a literatura dos folhetos proporciona um modelo formal, temático e estilístico. A forma se faz presente na gama de versos populares que são aproveitados no romance, atribuídos a cantadores reais ou fictícios, marcando essa forte presença. Quando observamos a temática, vemos esse aspecto mesclado de várias maneiras: como modelo de prosa para Quaderna, como mote de versos populares, aludidos nos diversos ciclos do cordel que a obra apresenta. Quanto ao aspecto estilístico, percebemos uma variação de acordo com o tipo de verso utilizado e com a temática exposta. Desse modo, o narrador circula com destreza dentre os modos de expressão lingüística: usa um estilo baixo ou alto, para atingir determinado efeito. Além disso, vale-se do saber erudito ou do popular também como um artifício para atingir determinado fim.

Na nossa análise foi possível detectar outra conexão entre a literatura popular e o romance em estudo: as evidentes reelaborações. Assim, além de uma organização que alude à abertura da obra, dialogando com os postulados de Umberto Eco, o romance apresenta uma estrutura que desafia constantemente o seu intérprete, pois apresenta o mesmo caráter das cantigas sem dono cultivadas pelos cantadores populares, que são guardadas em fragmentos na memória do poeta que um dia as reutiliza.

A partir do momento que detectamos o uso e investigamos o motivo da incorporação da literatura popular no romance, inferimos que como um sujeito afastado do sertão, Suassuna se dedica a vivificá-lo e para isso resgata as lembranças de menino, o contato com os cantadores, o gosto pela cantoria e se disfarça de Quaderna para enfatizar a grandeza da cultura sertaneja. Assim, sua literatura se firma como uma forma de validar a expressão popular do nordeste como Arte, desvinculando-a do folclorismo como alguns eruditos fizeram. Nessa empreitada vem ao conhecimento do público uma biblioteca imaginária que contém todas as obras, fazendo valer a proposição de Dominique Maingueneau: "Existe, de fato, uma "esfera" onde estão contidas todas as obras cujo vestígio foi conservado, uma biblioteca imaginária da qual uma pequena parte é acessível a partir de um momento e de um lugar determinados" (MAINGUENEAU, 2001, p. 68).

A partir da pesquisa realizada, entendemos que o *Romance d'A Pedra do Reino* pode ser considerado uma obra sintetizadora de diversas influências, que se consolida no momento em que o protagonista torna pública a sua “descoberta da literatura”. A postura que esse sujeito adota, representa um desvelamento da arte poético-romanesca, evidenciando o fazer artístico e os propósitos ocultos nessa prática. Portanto, ressaltando certos traços de maneira cômica ou mesmo tragicômica, Suassuna, na voz da personagem Quaderna, consegue fazer uma espécie de poética, que, ao mesmo tempo em que ensina, deleita o leitor, bem ao gosto da literatura espanhola renascentista e barroca que inspira o autor.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

As infâncias (e juventudes e maturidades) de Quaderna. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** nº10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, p.8-13

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 1-20.

BACHELARD, Gastón. **A Psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRITO, Mário da Silva. A revolução modernista. In: _____. COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Volume V, Parte II / Estilos de época – Era Modernista. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986, p. 4-42.

CABRAL, Flávio José Gomes Cabral. **Paraíso Terreal**. São Paulo: Annablume, 2004.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos S.A., 1992.

CANDIDO, Antonio. O indivíduo e a pátria (Capítulo I). In: _____. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos**. 2º volume. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 9-44.

_____. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Porto Alegre: Ediouro, s.d.

_____. **Cinco livros do povo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. "Prefácio de Luis da Câmara Cascudo. In: ROMERO, Silvio. **Cantos Populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985, p.17-26.

_____. Literatura Oral. In: Lins, Álvaro. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1952, vol. VI (Coleção Documentos Brasileiros, 63A).

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte. 6ª edição. Itatiaia e Universidade de São Paulo, 1988 (Coleção Reconquista do Brasil - 2ª série, vol 151).

CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no Nordeste do Brasil**. Coleção Nordestina. Natal: EDUFRN, 2006.

CAMPOS, Maximiano. Posfácio. In: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 745-754.

CASTRO ALVES, Antonio. **Mocidade e morte**. Disponível em: http://pt.wikisource.org/wiki/Mocidade_e_Morte. Acessado em: 21 de out. 2009.

Cavalhada. Disponível em: <http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/6ritos/cavalhada.html>). Acessado em: 24 de set. 2009.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote**. São Paulo: Alfaguara, 2004.

Chegança. Disponível em: <http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=chegan%C3%A7a+wikip%C3%A9dia&meta=&aq=f&oq>. Acessado em: 25 de set. 2009.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em Cordel**. São Paulo: Edusp, 2001.

DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DELUMEAU, Jean. **Mil anos de felicidade**: uma história do paraíso. Lisboa: Terramar, 1997

DIDIER, Maria Teresa. **Emblemas da Sagração Armorial**. Recife: Editora universitária da UFPE, 2000.

DIÉGUES JÚNIOR., Manuel. Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel. In **Literatura Popular em Verso**. Belo Horizonte, Itatiaia, Universidade de São Paulo e Fundação Casa Rui Barbosa, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil – 2ª. Série, vol. 94), p. 27-177.

_____. **Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, 1975

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ESTRADA, Francisco López. Los comienzos de la literatura extensa. La función literária de los juglares y clérigos. In: _____. **Introducción a la literatura medieval española**. Madrid: Gredos, 1987

Folguedo. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerreiro_\(folguedo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerreiro_(folguedo)). Acessado em: 24 de set. 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 21ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

GASPAR, Lúcia. Sebastianismo no Nordeste brasileiro. Pesquisa Escolar On-Line, **Fundação Joaquim Nabuco**, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 1 set. 2009.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

HATZFELD, Helmut. **Ensaio sobre o barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Iluminogravura. **A Morte - A Moça Caetana**. Disponível em: www.poemia.wordpress.com/.../a-morte-a-moca-caetana/. Acessado em: 11 de out. 2009.

LAMAS, Dulce Maria. A música na cantoria nordestina. In: DIEGUES JUNIOR, Manuel (et al.) **Literatura Popular em Verso**: Estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 267-308.

Literatura Popular Em Verso: Antologia. Tomo I. Belo Horizonte, Itatiaia - USP - Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964 (Coleção Reconquista do Brasil – 2ª série, vol.95).

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Mamulengo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mamulengo>. Acessado em: 25 de set. 2009.

Mc CORMICK, John. O teatro de bonecos na Itália. In; **Móin-Móin**. Revista de estudo sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 2, 2006, p. 33-52.

Myse en Abyme. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm. Acessado em: 24 de set. 2009.

MOREIRA, Thiers Martins. Prefácio. In: **Literatura Popular em Verso**. Antologia. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1964, p. vii-x.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino**: A poesia Armorial de Ariano Suassuna. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

_____. O pasto iluminado ou a sagração do poeta brasileiro desconhecido. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** – Ariano Suassuna. Nº 10. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2000, p. 129-146.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna**: O cabreiro tresmalhado. São Paulo: Palas Athena, 2002.

NUNES, Benedito. Estética e Correntes do Modernismo. In: Ávila, Affonso. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 39-53.

PAZ, Octavio. Poesia y poema. In: _____. **El arco y la lira**. México, 2003, p.13-26.

PEREIRA, Lawrence Flores. **Figurações poéticas na literatura popular nordestina**. 154 f. Dissertação. Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

Polichinelo. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Polichinelo>. Acessado em: 27 de out. 2009.

PONTES, Gicélia Lira Araújo de. Cavalinho Marinho. **Pesquisa Escolar On-Line**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 19 set. 2009).

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.81-101.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução. In: **Literatura Popular em Verso**. Antologia. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 1-17.

REGO, José Lins. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

RIBEIRO, Leda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Kathrin. **Os descaminhos do Demo**: Tradição e Ruptura em *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. **Seleto em Prosa e Verso** (org. Silviano Santiago). Rio de Janeiro: José Olympio, 21-26.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos Santos. O decifrador de brasilidades. In: **Cadernos de Literatura Brasileira** – Ariano Suassuna. n.10. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2000, p.94-110.

_____. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Solidônio Leite. Disponível em : http://pt.wikipedia.org/wiki/Solid%C3%B3nio_Leite. Acessado em: 21 de out. 2009.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. In: **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**. Recife: 4 (1):39-64, jan./jun. 1977.

_____. **Farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste. In: _____. **Seleta em Prosa e Verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 249-284.

_____. Teatro, região e tradição. In: _____. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 43-61.

_____. Um novo romance sertanejo. In: _____. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.75-91.

_____. A arte popular no Brasil. In: _____. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 151-160.

_____. A Compadecida e o Romanceiro Nordestino. In: _____. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 173-188.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

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

VASSALO, Ligia. **O sertão medieval**: Origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIANNA, Oliveira. **Instituições Políticas Brasileiras**. V.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

ZILBERMAN, Regina. **Questões de história da leitura: escritores e público em intercâmbios pouco recíprocos**. Disponível em: <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/12%20Regina%20Zilberman.pdf>. Acessado em: 21 set. de 2009.

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

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Editora Península, 1980.