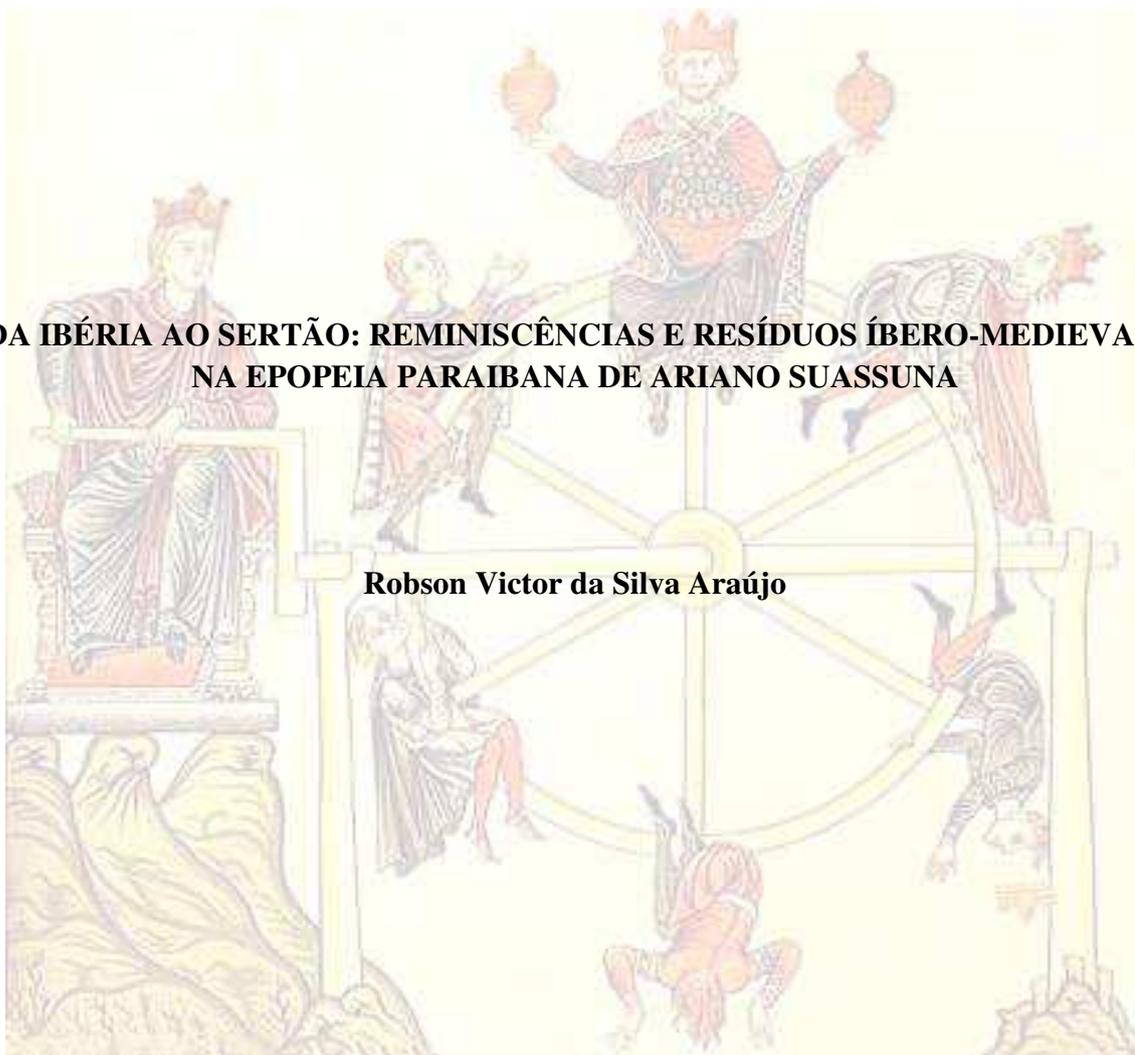




**DA IBÉRIA AO SERTÃO: REMINISCÊNCIAS E RESÍDUOS ÍBERO-MEDIEVAIS  
NA EPOPEIA PARAIBANA DE ARIANO SUASSUNA**

**Robson Victor da Silva Araújo**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG**

**CENTRO DE HUMANIDADES – CH**

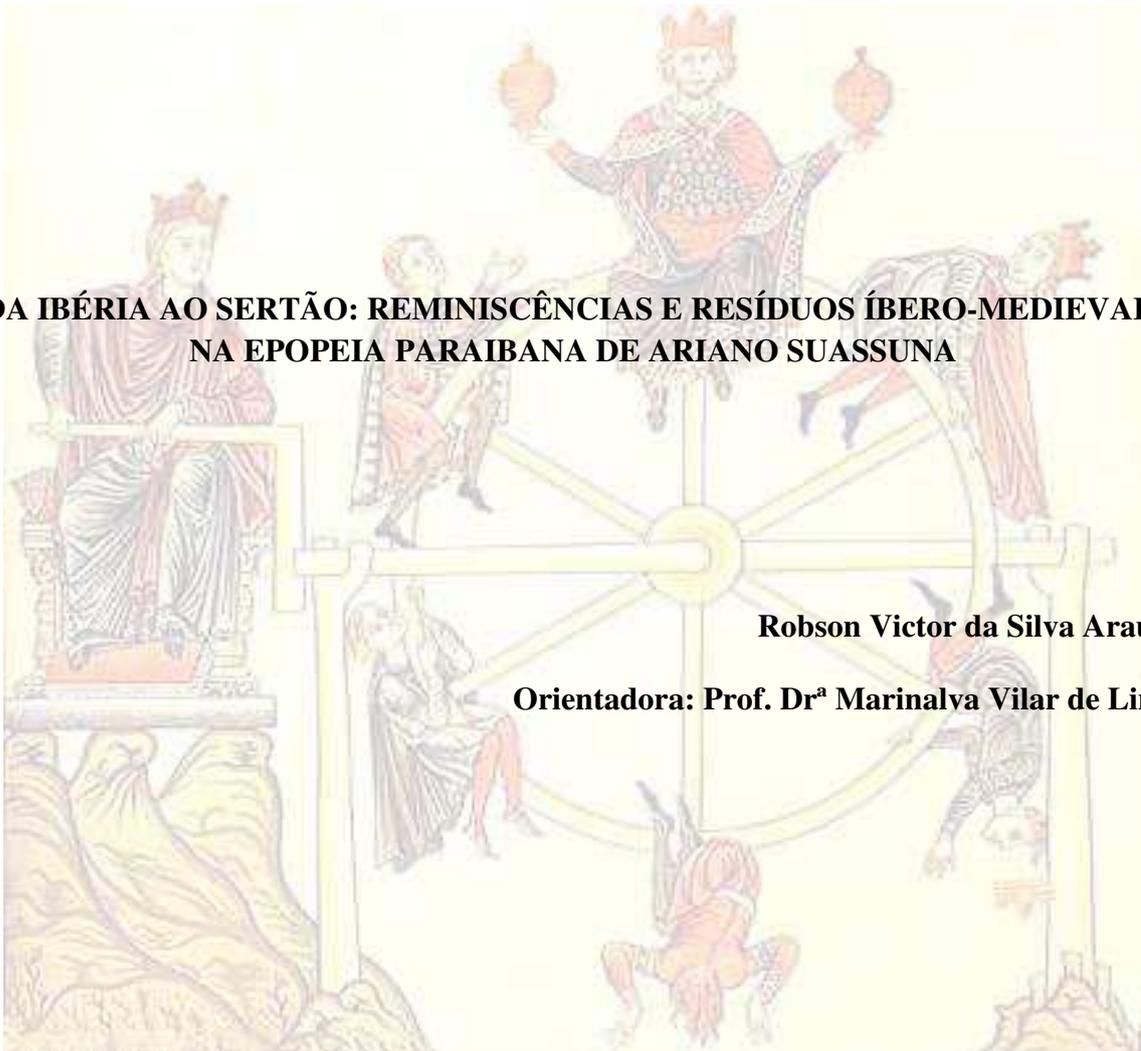
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

**DA IBÉRIA AO SERTÃO: REMINISCÊNCIAS E RESÍDUOS ÍBERO-MEDIEVAIS  
NA EPOPEIA PARAIBANA DE ARIANO SUASSUNA**

**Robson Victor da Silva Araújo**

**Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Marinalva Vilar de Lima**



**CAMPINA GRANDE  
2012**



Catálogo da Publicação na Fonte.  
Universidade Federal de Campina Grande.  
Biblioteca Setorial do Centro de Humanidades (CH)

Araújo, Robson Victor da Silva.  
Da Ibéria ao Sertão: reminiscências e resíduos ibero-medievais  
na epopeia paraibana de Ariano Suassuna – 2012.  
120 f. –

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande. -  
Centro de Humanidades. Programa de Pós-Graduação em História, Campina Grande,  
2012.

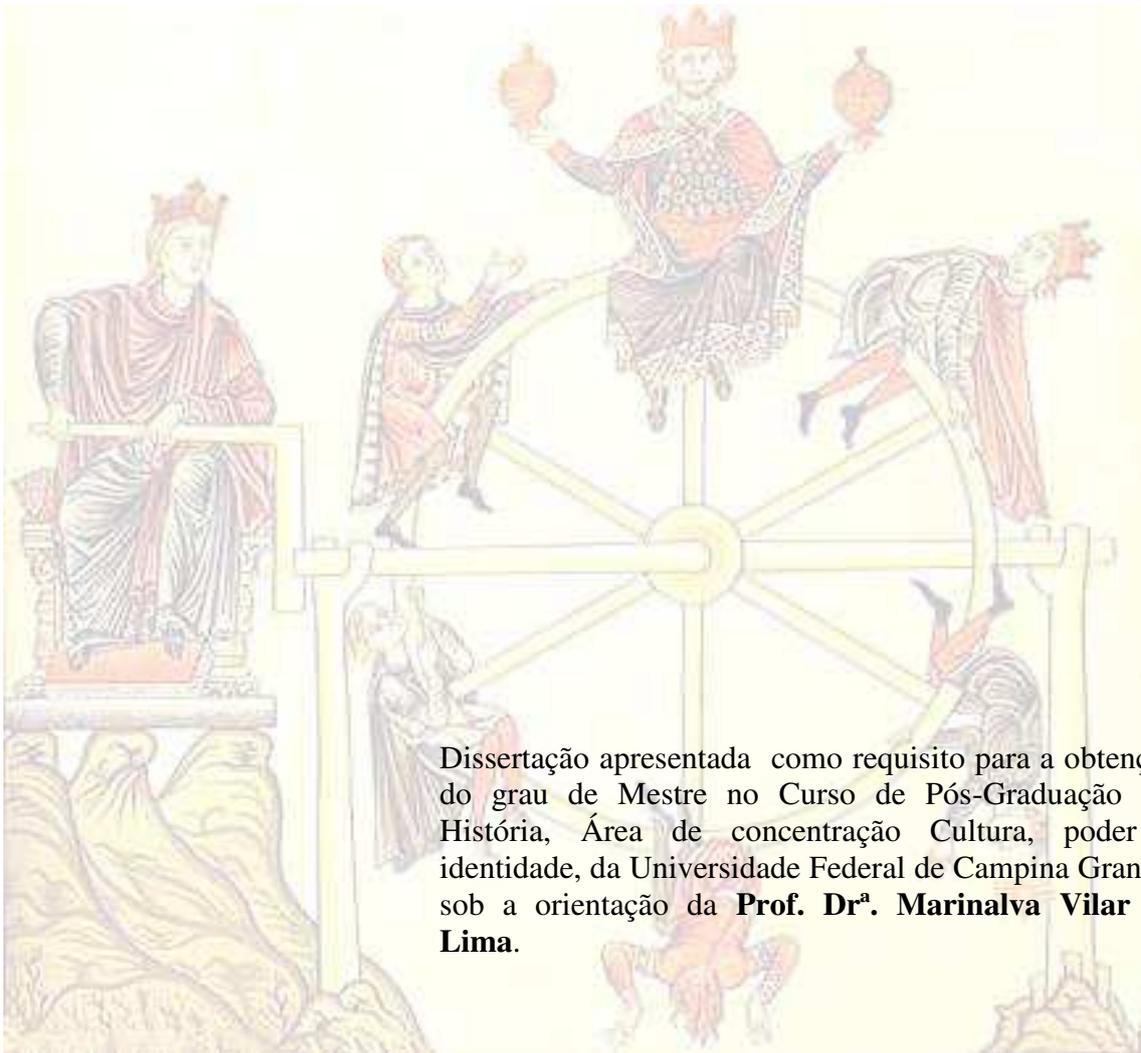
Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup> Marinalva Vilar de Lima.

1. Suassuna, Ariano, 1927 -. 2. Idade Media – Brasil, Nordeste. 3. Literatura e  
história – Brasil, Nordeste. I. Lima, Marinalva Vilar de. II. Universidade Federal de  
Campina Grande. III. Título.

CG/BSE-CH

CDU 94(812/813)

**ROBSON VICTOR DA SILVA ARAÚJO**  
**DA IBÉRIA AO SERTÃO: REMINISCÊNCIAS E RESÍDUOS IBERO-MEDIEVAIS**  
**NA EPOPEIA PARAIBANA DE ARIANO SUASSUNA**

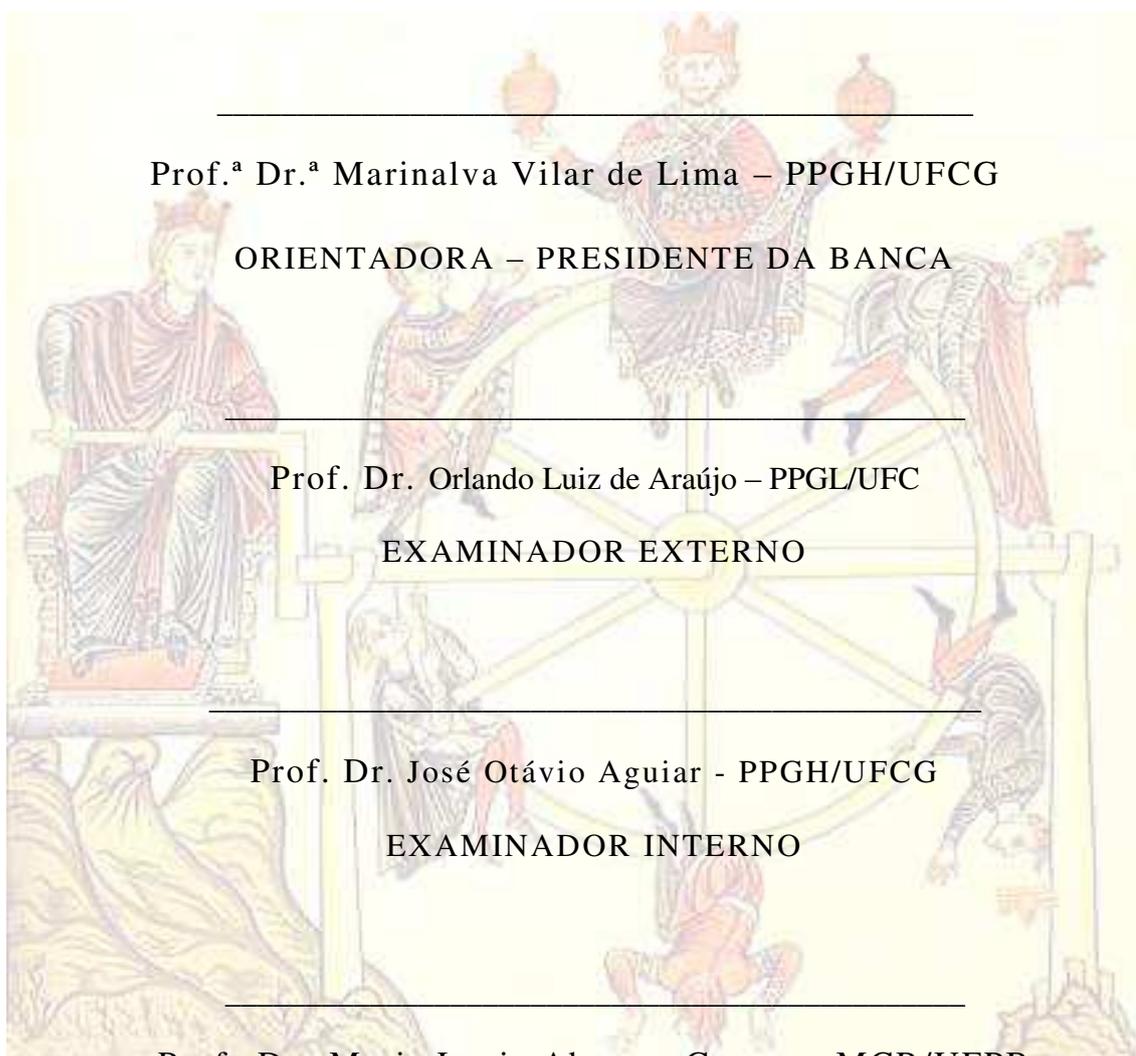


Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de concentração Cultura, poder e identidade, da Universidade Federal de Campina Grande, sob a orientação da **Prof. Dr.<sup>a</sup> Marinalva Vilar de Lima.**

**ROBSON VICTOR DA SILVA ARAÚJO**

**DA IBÉRIA AO SERTÃO: REMINISCÊNCIAS E RESÍDUOS IBERO-MEDIEVAIS NA EPOPEIA PARAIBANA DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação aprovada como requisito para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, pela comissão formada pelos professores:



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marinalva Vilar de Lima – PPGH/UFCG

ORIENTADORA – PRESIDENTE DA BANCA

---

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo – PPGL/UFC

EXAMINADOR EXTERNO

---

Prof. Dr. José Otávio Aguiar - PPGH/UFCG

EXAMINADOR INTERNO

---

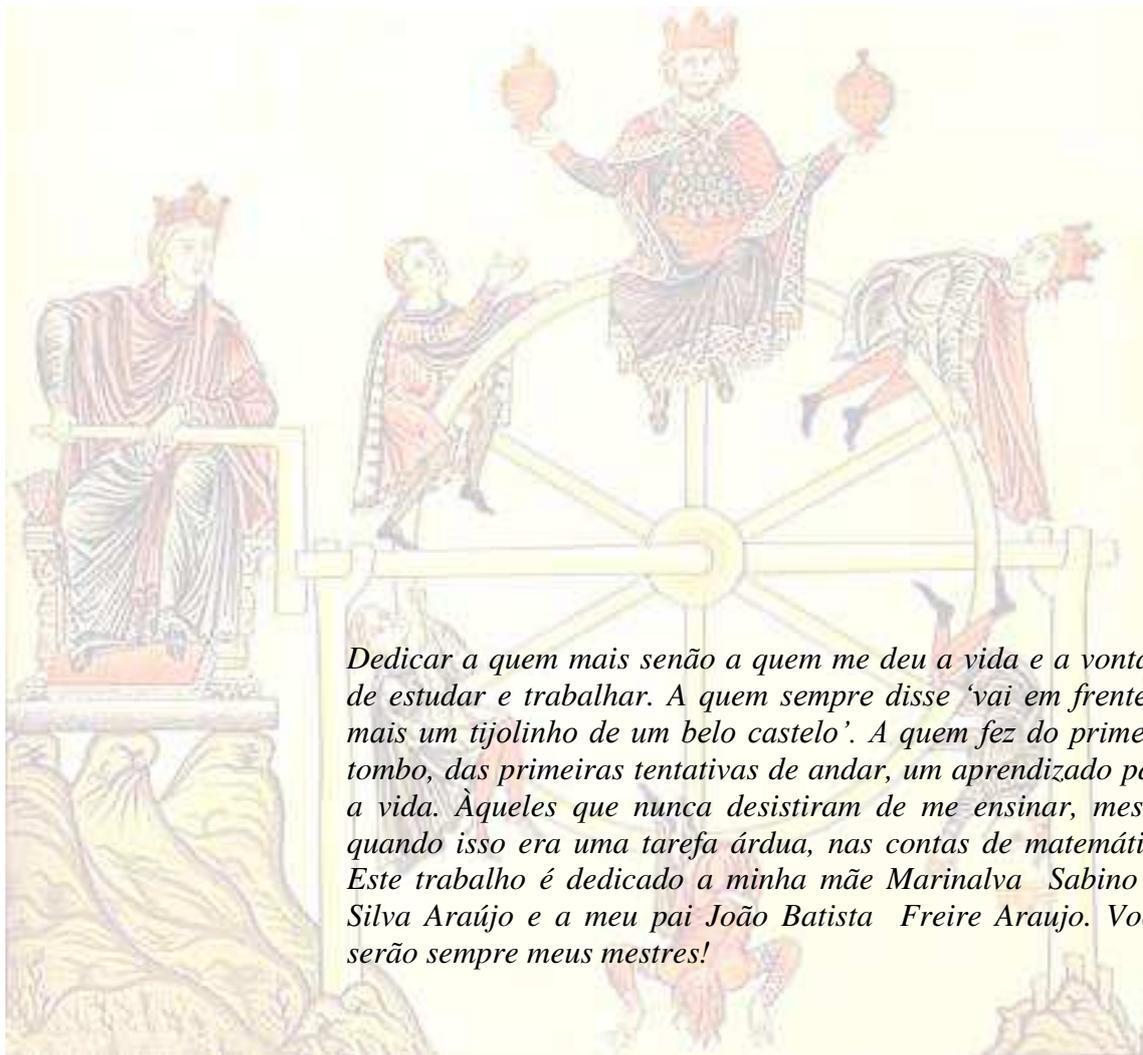
Profa.Dra.Maria Lucia Abaurre Gnerre - MCR/UFPB

SUPLENTE EXTERNO

---

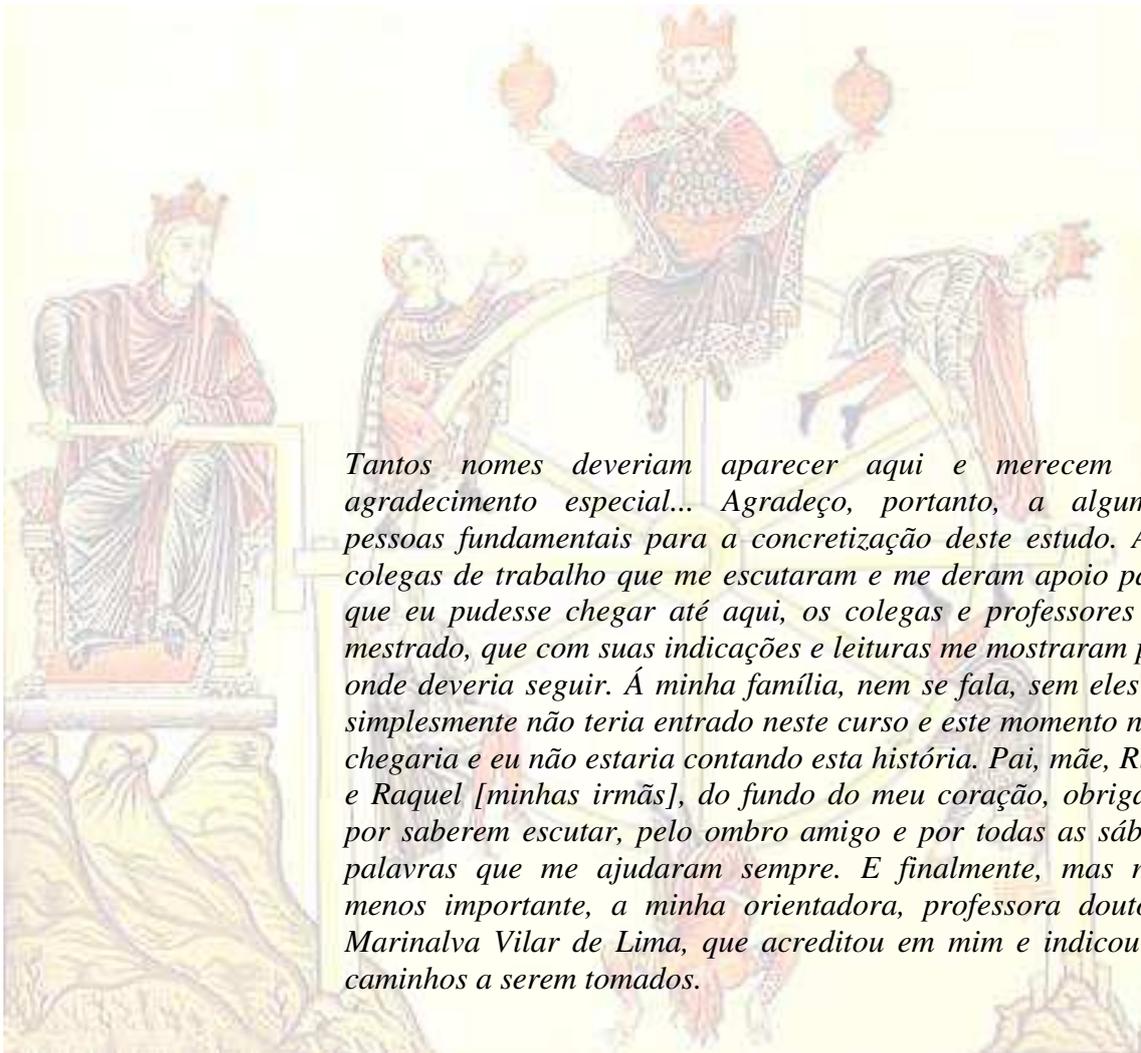
Profa. Doutoranda Michelly Pereira de Sousa Cordão - PPGCS/UFCG

SUPLENTE INTERNO

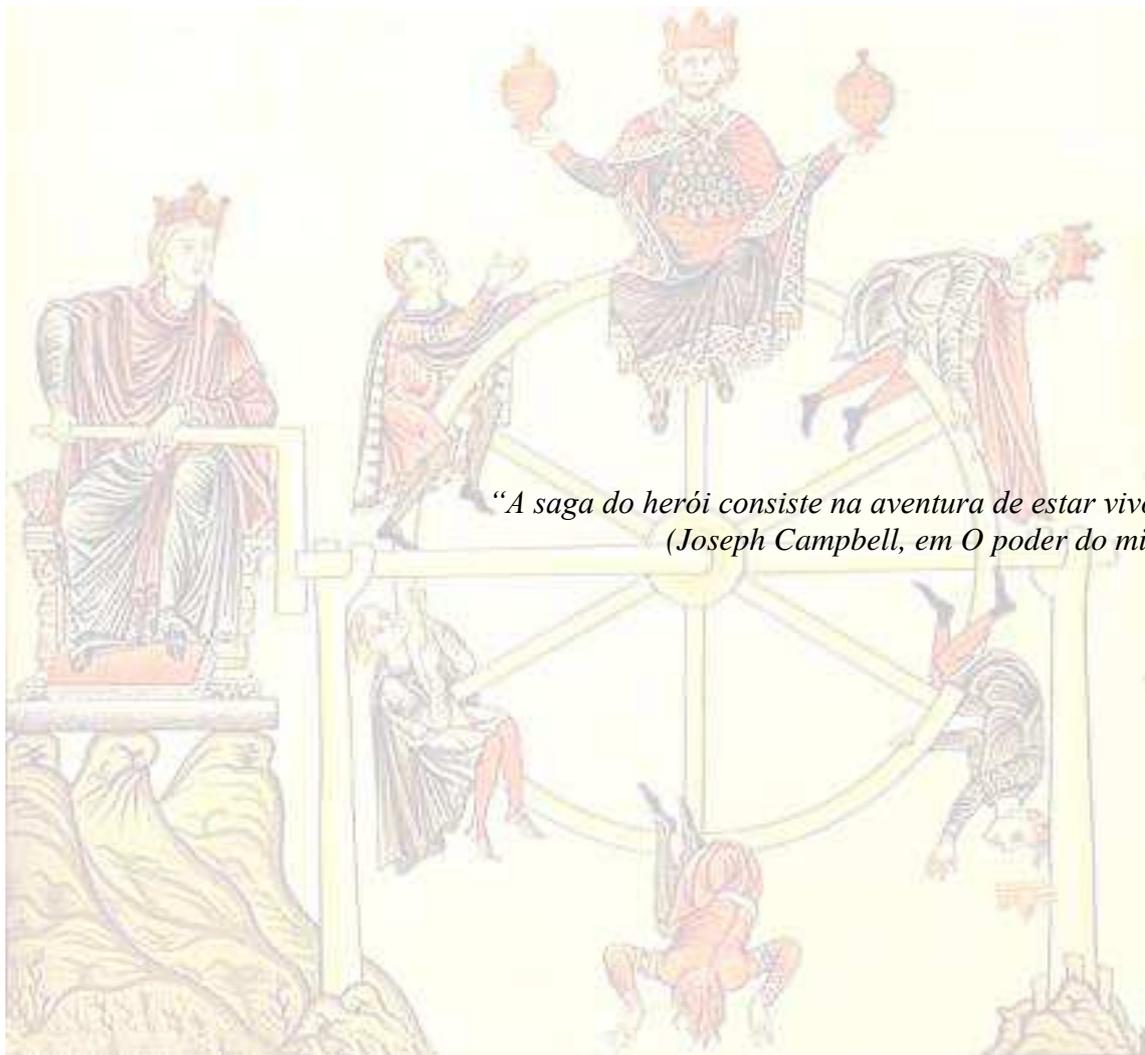


*Dedicar a quem mais senão a quem me deu a vida e a vontade de estudar e trabalhar. A quem sempre disse 'vá em frente, é mais um tijolinho de um belo castelo'. A quem fez do primeiro tobo, das primeiras tentativas de andar, um aprendizado para a vida. Àqueles que nunca desistiram de me ensinar, mesmo quando isso era uma tarefa árdua, nas contas de matemática. Este trabalho é dedicado a minha mãe Marinalva Sabino da Silva Araújo e a meu pai João Batista Freire Araujo. Vocês serão sempre meus mestres!*

## AGRADECIMENTOS



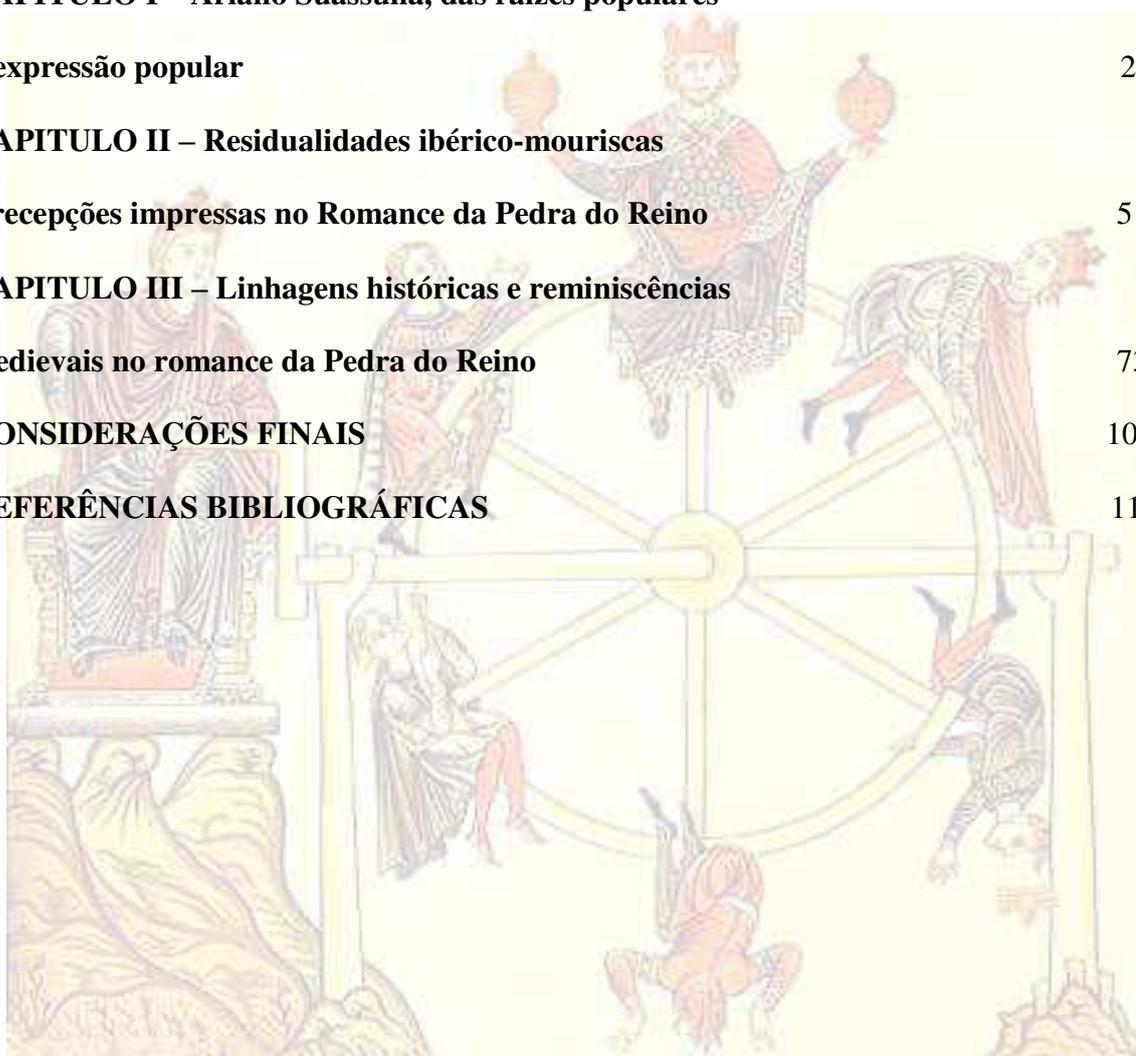
*Tantos nomes deveriam aparecer aqui e merecem um agradecimento especial... Agradeço, portanto, a algumas pessoas fundamentais para a concretização deste estudo. Aos colegas de trabalho que me escutaram e me deram apoio para que eu pudesse chegar até aqui, os colegas e professores do mestrado, que com suas indicações e leituras me mostraram por onde deveria seguir. Á minha família, nem se fala, sem eles eu simplesmente não teria entrado neste curso e este momento nem chegaria e eu não estaria contando esta história. Pai, mãe, Ruth e Raquel [minhas irmãs], do fundo do meu coração, obrigada por saberem escutar, pelo ombro amigo e por todas as sábias palavras que me ajudaram sempre. E finalmente, mas não menos importante, a minha orientadora, professora doutora Marinalva Vilar de Lima, que acreditou em mim e indicou os caminhos a serem tomados.*



*“A saga do herói consiste na aventura de estar vivo”.*  
*(Joseph Campbell, em O poder do mito)*

## INDICE

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b>  | 12  |
| <b>CAPITULO I – Ariano Suassuna, das raízes populares<br/>à expressão popular</b>                            | 29  |
| <b>CAPITULO II – Residualidades ibérico-mouriscas<br/>e recepções impressas no Romance da Pedra do Reino</b> | 51  |
| <b>CAPITULO III – Linhagens históricas e reminiscências<br/>medievais no romance da Pedra do Reino</b>       | 73  |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>  | 103 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>  | 113 |



## RESUMO

A proposta deste estudo é refletir sobre “a persistência das reminiscências históricas nascidas no período medieval em solo sertanejo”. No curso da História, Literatura e Representação, vamos discutir “*A Pedra do Reino e o Príncipe do Vai-e-Volta*”, obra do escritor Ariano Suassuna, em um debate sobre os limites e usos da linguagem literária como recurso de discussão metodológica entre a História e a Literatura. Durante a pesquisa estaremos analisando essa obra literária. O que pretendemos problematizar são as formas de apropriação do que um dia pertenceu a Idade Média, alteradas e transformadas no percurso do tempo aplicado na obra desse escritor paraibano. O que analisamos é o modo como inúmeros desses elementos que figuram no *Romance d’A Pedra do Reino* possuem reminiscências medievais arraigadas na realidade sertaneja. Personagens da cultura popular, como os cantadores de viola, os cordelistas, os repentistas e os cangaceiros medievais, são figuras marcantes em seu texto, um homem do sertão construído por elementos medievais e sertanejos. Nos anos iniciais da década de 1960, a cidade do Recife vivia uma efervescência de movimentos sociais e o debate em torno da *realidade nacional* parecia uma nota permanente nas discussões de várias matrizes políticas e propostas culturais. Este trabalho aborda um pouco deste debate em diálogo com o itinerário utópico demarcado por Ariano Suassuna no seu romance Armorial. Neste, Suassuna navega por imagens como se *o Brasil* estivesse gravado numa grande fábula intertextual e atualiza um *repertório de sonhos* estabelecendo um tempo fabuloso do princípio, imaginando, como se fosse possível, uma ordem primordial, criando assim uma singularidade sonhada por tantos intelectuais brasileiros de tantas gerações.

**PALAVRAS-CHAVES:** Medieval, cultura popular, residualidade e reminiscências.

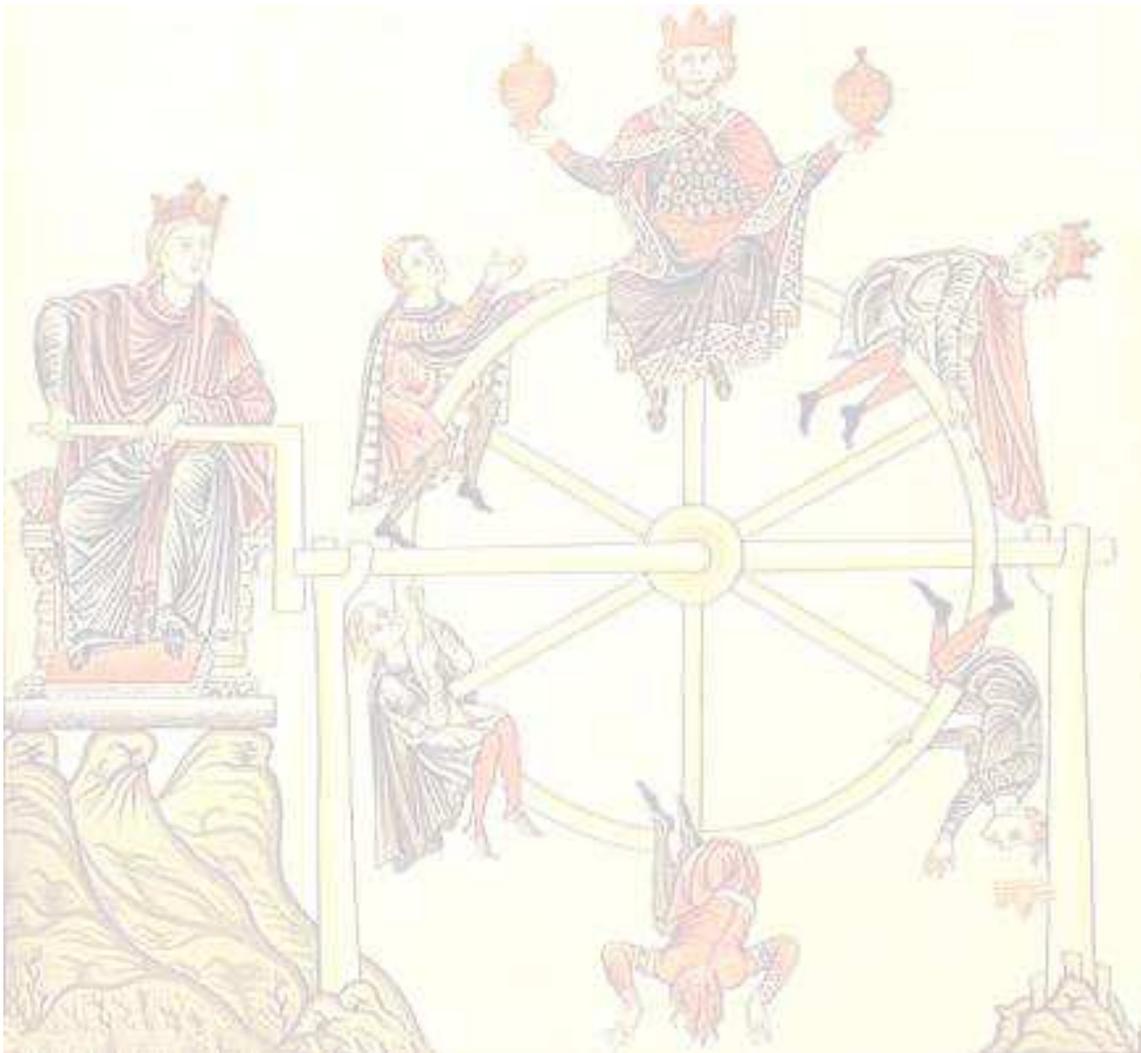
## ABSTRACT

The purpose of this study is to seriously think about "the persistence of the historical reminiscence, which originated during the medieval times, in the solo sertanejo". Throughout History and Literature, we will talk about "*A Pedra do Reino e o Príncipe do Vai-e-Volta*", the famous work of Ariano Suassuna in a debate about the limits and uses of the literary language as a feature of methodological debate between History and Literature. During the research we will be analyzing this literary work. What we intend to do is discuss the, once medieval, ways of possession, altered and changed throughout time, and its use in the work of this writer Paraíba. What we analyze is the way those uncountable elements featured on the "Romance d'A Pedra do Reino" have medieval features deep within the "sertaneja" reality. Characters from the local culture, such as the "cantadores de viola", "cordealistas", "repentistas" and the medieval "cangaceiros", are some of the important characters in his work, a man from the Sertão built by way of medieval and sertanejos elements. During the early 60's, the city of Recife was living an effervescence of social movements and the debate around the "national reality" seemed to become a permanent issue in the debates amongst the matrices politicians and cultural debates. This paper will approach some of that debate in a dialog with the utopian schedule used by Ariano Suassuna in his Armorial writings. Throughout those writings Suassuna deals with the idea of a Brazil as part of a great inter-textual fable e makes use of a repertoire of dreams, establishing an amazing beginning, imagining, as if it were possible, a primordial order that would create the dreamed singularity by so many, and from so many different generations of Brazilian intellectuals.

**KEYWORDS:** Medieval, popular culture, residuary reminiscence .

## INTRODUÇÃO

---



A presente dissertação recorta como objeto de estudo as reminiscências ibero-medievais recepcionadas pelo escritor paraibano Ariano Suassuna no *Romance d'A Pedra do Reino e o Sangue do Príncipe do Vai-e-Volta*, obra marcada por elementos de uma tradição ibérica e medieval.

Desta maneira a reflexão que buscamos empreender ao longo dessas páginas resulta do esforço de compreensão daquilo que entendemos ser uma representação cultural do sertão construída no *Romance d'A Pedra do Reino*. Sertão, este, que é a fusão dessas reminiscências com os elementos que embasam a formação e vivência do autor enquanto leitor e sujeito histórico em um movimento de apropriações que o leva a criar sua visão de mundo, História e recepção.

A pesquisa que realizamos sobre o Romance passou por diferentes olhares que, por vezes, pareceram ter emitido os sinais favoráveis para sua conclusão. Ocorre que, quando pensávamos em ter atingido os pontos essenciais da obra, outros elementos surgiam e nos levavam a reavaliar o que tínhamos feito até então.

No início, a narrativa nos levou a destacar a presença da cultura popular como o ponto central da obra. No entanto, logo percebemos que, apesar de importante e muito destacada no *corpus* da narrativa de Suassuna, essa cultura nomeada pelo próprio Ariano de popular não tinha nada e era antes um recurso de que o autor lançara mão para ambientar e construir sua obra dentro de um conceito de cultura que a tornasse vigente e para o qual a obra realiza o que poderíamos problematizar como um discurso histórico formador de uma brasilidade.

Percebemos que havia um sentido dissimulador que nossa leitura até então não havia dado conta de compreender. O quanto que nesse *corpus* suassuniano há uma elaboração inventiva de um *locus* a que o autor dá vida e que lhe serve para veicular as intencionalidades presentes em seu projeto de brasilidade. Ocorreu-nos que o problema poderia estar ligado à elaboração a que se propõe o autor de uma epopeia à semelhança dos grandes feitos literários do passado, considerando aí obras como a épica de Homero e a Eneida de Virgílio, a gesta medieval como a Canção de Rolando e, até mesmo, narrativas mais atuais de feitos ocorridos em solo nacional, como a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, quando realiza uma colagem de um mundo de tradições mouriscas com o mundo dos portugueses e católico.

A proposta surgiu a partir dos inúmeros diálogos e de discussões ainda quando cursávamos a graduação em História, quando pensamos na relação dos conteúdos da História Medieval Ocidental e sua recepção no Nordeste, a partir de certas práticas de apropriação e a produção de significados.

A partir do que foi elucidado até o presente momento faz-se necessário saber um pouco quem é este autor e do que fala a sua obra. De sua biografia é recorrente a divulgação em suas obras de uma sùmula que o coloca como nascido a 16 de Junho de 1927 na cidade de João Pessoa capital do Estado do qual seu pai era governador. Em 1930, o pai, João Suassuna, é assassinado. Ariano, com sua mãe e seus irmãos, passa a viver no sertão da Paraíba, na Fazenda Acauhan e depois em Taperoá. A partir de 1942, a família instala-se no Recife. Ariano cursa os estudos secundários no Colégio Americano-Batista, onde conhece Francisco Brennand. Publica seu primeiro poema em outubro de 1945. Em 1946, e agora com 19 anos, entra na Faculdade de Direito do Recife: integra um grupo de jovens artistas que, com Hemilio Borba Filho, funda o Teatro do Estudante de Pernambuco (T.E.P.). Escreve sua primeira peça em 1947, *Uma mulher vestida de sol*, que recebe um primeiro prêmio num concurso nacional. Segue-se um período de criação teatral intenso, interrompido em 1950, por razão de saúde. Retira-se por algum tempo em Taperoá<sup>1</sup>.

A partir de 1952, de volta ao Recife, torna-se advogado e, em 1956, professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco onde permanecerá até aposentar-se em 1989. Funda em 1959, com Hemilio Borba Filho, o Teatro Popular do Nordeste e continua sua obra teatral. Em 1970, lança o Movimento Armorial e, de 1972 a 1974, publica, num semanário recifense, *Jornal da Semana*, uma crônica intitulada “Almanaque armorial do Nordeste”. Seu primeiro romance, escrito de 1958 a 1970, *Romance d’A Pedra do Reino*, é publicado em 1971 e reeditado quatro vezes até 1976. Em 1976, dá ao público a continuação *A Historia do rei degolado nas caatingas do Sertão: ao sol da onça Caetana*, sob forma de folhetim dominical no *Diário de Pernambuco*, retomado em livro em 1977. Em 1981, anuncia sua decisão de parar de publicar e dar entrevistas. Após um longo silêncio de quase dez anos, retoma sua obra<sup>2</sup>.

Ocupa diversos cargos: 1967, Conselho Federal de Cultura, Brasília; 1969, diretor de Extensão Cultural da UFPE; 1975, secretário de Educação e Cultura da prefeitura do Recife; 1995, secretário de Cultura do governo de Pernambuco (Miguel Arraes); 2007, secretário de Cultura do governo de Pernambuco (Eduardo Campos).

Casado desde 1957 com Zélia de Andrade Lima que permanece estreitamente associada à obra do seu marido e ilustra com desenhos, várias de suas publicações, além de

---

<sup>1</sup> INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*. n. 10, São Paulo, nov. 2000.

<sup>2</sup> MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.

desenvolver uma obra própria de ceramista. Ariano Suassuna ainda vive num casarão de Casa Forte, no Recife.

Depois de falar um pouco sobre o autor inferimos que a configuração desse sertão suassuniano é emaranhada pelas referências paternas do autor. Tendo perdido o pai quando tinha apenas três anos de idade e em meio às circunstâncias políticas e sociais da revolução de 1930, Suassuna parte dessa memória pessoal trágica, reinventando histórica e culturalmente esse sertão.

De lugar órfão do seu “Rei” (neste caso, João Suassuna), esse espaço assume na literatura de Suassuna a metáfora de “Reino” (re)composto em sua grandeza cultural e histórica. Interessa-nos, portanto a dimensão da recepção que envolve essa construção emblemática, e as apropriações que compõem a relação dos homens com os espaços através dessas falas literárias.

Sendo assim, na demanda de refletir acerca da construção alegórica que envolve esse Sertão e essa sertaneidade é que palmilhamos seu romance na tentativa de compreender a trama histórico-literária com que constrói o espaço e os sentidos de pertencimento que a ele se ligam. É diante de um *locus* híbrido que nos coloca Suassuna, demonstrando-o a partir do entrelaçamento de elementos culturais com os interesses com que se movimenta a política local, a pretensão de realizar uma Arte Brasileira Erudita a partir das raízes populares de nossa cultura. Donde resultou-nos a elaboração de um caminho que se fez, indispensavelmente, pelo entrecruzamento entre história, recepção, literatura e apropriação. Imbricamento que convidamos o leitor a adentrar a partir das análises que realizamos no trabalho.

Para tanto, cabe destacar que uma relação fundamental permeia as inquietações teóricas metodológicas e os limites do próprio trabalho: o encontro da história com a memória de tal importância para compreender as conexões entre os resíduos ibéricos e a apropriação narrativa. Como ressalta Jacques Le Goff (2003), o problema da memória surge da relação entre a história e o tempo e remete ao tempo vivido e diretamente registrado pelos indivíduos e sociedades. Um recuar ao caráter temporal da história reafirma-se na constante e necessária reflexão sobre a memória, pois o tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória*, que atravessa a história e a alimenta<sup>3</sup>. O retorno *a priori* ao passado

---

<sup>3</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2003. p. 12.

é intencional e seletivo, como afirma Fernando Cartoga<sup>4</sup>, a memória é uma construção seletiva do passado, esteja ela em sua dimensão coletiva ou individual.

E assim, Le Goff problematiza a questão, o passado é uma construção e uma reinterpretação constante, e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história<sup>5</sup>. Uma obra literária expõe sempre uma forma de ver o mundo, o tempo e as relações humanas em diferentes contextos, agencia identidades e conceitos que não necessariamente estão deslocados da realidade social e histórica em que se situa a sua trama e a produção da mesma. E assim, contando-nos histórias fictícias, a literatura nos informa de realidades variadas e (re)escreve esses contextos em perspectivas próprias, tal prática por si só já se mostra histórica. Não somente é perceptível a presença da história, de momentos históricos, de fatos históricos que inspiram obras literárias, nelas também se descortina a historicidade no próprio exercício de (re)escritura da experiência humana sob olhar artístico.

Como destaca Nicolau Sevcenko, o ponto de intersecção mais sensível entre a história, a literatura e a sociedade está concentrado evidentemente na figura do escritor<sup>6</sup>. E no caso do romance *d'A Pedra do Reino*, é perceptível uma interação entre autor, vida e obra. Suassuna transporta dramas e questões do mundo para o sertão, tornando-o um cenário conjugado a impressões particulares, espaço que por sua própria condição sintetizaria realidades diversas na visão do escritor.

A literatura passa a ser um modo de lidar com o “real”. A relação entre literatura e espaço pode ser percebida nos mais distintos âmbitos, pois a literatura nesse trabalho se verifica na fronteira entre o real e a ficção produzindo suplementos espaciais: espaços fabricados, espaços construídos, espaços gestados não apenas por uma estética da escrita, mas pela própria extensão espacial alicerçada pelo autor na liberdade de imaginação com que fabrica a ambiência em que desfilam seus personagens.

A criação literária de Suassuna é habitada por uma série de referências de sua vida, principalmente no tocante à morte de seu pai que constitui o seu grande trauma, o precipício ao redor de sua alma, o tema que justifica todo o seu esforço de escritor, assim depreendemos que Suassuna é bem um exemplo de onde desembocou a linhagem de pensamento da Escola do Recife e o regionalismo tradicionalista da década de 1930.

---

<sup>4</sup> CARTOGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

<sup>5</sup> LE GOFF, Jacques. *Op. cit.* .

<sup>6</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 246.

Posicionando-se também na defesa da tradição como alicerce para a transformação do real, ele orienta toda a sua concepção de sertão compreendendo-o como último reduto espaço-cultural da tradição; lugar onde ainda reinam os valores ameaçados pelo processo de modernização, e é a recriação dessas referências que norteia não somente a sua perspectiva acerca da cultura regional, mas a sua própria noção estética da produção artística. Todavia, é preciso notar ainda, que apesar de ser herdeiro de uma determinada linhagem de pensamento, Suassuna destaca sempre a sua postura isolada com seus intelectuais distinguindo-se no sentido de não ter por tarefa mapear e construir um regional pitoresco, mas elencar nesse regional o espírito tradicional e universal reunido e protagonizado no sertão.

A construção do sertão como um reino medieval na obra Suassuniana não remete somente a edificação de um olhar cultural, mas antes a um modo de apropriação e endereçamento de representações intencionais na configuração de um tipo de cultura popular estabelecida a partir de um lugar social das elites aristocráticas cristalizadas e vigentes na manutenção do poder social e econômico. Falando sobre a cultura e elegendo o sertão como centro apoteótico de todas as manifestações culturais não dá vazão apenas a uma peculiar demanda intelectual.

Em nosso modo de ver, essa própria demanda intelectual que age no sentido de erguer como reino metafórico da cultura brasileira o sertão nordestino, essa missão de toda uma vida literária ativa repousa e tem como seu embrião a reconstrução da figura do pai. Tal reconstrução tem um substrato pessoal e íntimo no qual falar de cultura e do sertão é para Ariano Suassuna falar de si, de sua história familiar, é por fim falar de seu pai, motivo de sua demanda intelectual, artística e humana.

E assim, o sertão começa a tomar feições de reino mourisco nas marcas heráldicas da literatura de Suassuna. Uma figura de herói que ele construiu dolorosamente ao longo de sua vida. Esse rei-herói, esse homem-síntese do sertão, do Brasil e do mundo é João Suassuna. Do degredo histórico, o possível anti-herói das elites ruínas da Paraíba da década de 1930 é retirado e contornado das marcas de um lugar, confundindo-se a todo instante com ele, erguendo o castelo literário do seu filho. João Suassuna ressuscita na memória suassuniana para ser marca de vida e da história na literatura de seu filho caçula, para ser por fim, a imagem do homem-síntese do espaço mágico e brutal: o Sertão.

Logo, o sertão não assume a forma de reino à toa, pois é na defesa de um espaço tão particularmente seu, gestado por suas recepções de menino e apropriações de suas leituras e é envolvido pela história do pai que ele lança o seu discurso. Todavia, a essa demanda inicial de cunho pessoal é acrescentada a sua demanda intelectual acerca da cultura brasileira, seus

posicionamentos sempre controversos e porque não cristalizados, conservadores e aristocráticos, e suas ações à frente de órgãos públicos correspondem a uma produção cultural motivada e interligada ao mundo ibérico, medieval e mourisco. No seio do desenvolvimento dessa visão cultural está o Movimento Armorial catalisando em torno de si as várias manifestações artísticas que ilustram o sertão como reino.

Ao lado de nossa hipótese, problematizamos também os sentidos produzidos de várias obras literárias recepcionadas por Ariano, como a história de Carlos Magno e os doze pares de França, a Canção de Rolando, a história de Roberto do Diabo, a Imperatriz Porcina, que traduzem as calamidades de um sertão nordestino que ele pretende ser universal e cristalizado como imagem negativa. Assim a reflexão que buscamos empreender ao longo dessas páginas resulta do esforço de entendermos que este sertão medieval é uma representação de um sertão nobre, aristocrático e afrancesado.

O segundo nível de nossa compreensão nos levou, dessa forma, a considerar os diferentes aspectos históricos da epopeia construída por Quaderna em sua narrativa. O sertão resultou de diversas condições sociais e serviu de abrigo para povos de origens variadas, aproximados pelas adversidades em diferentes níveis e gradações: cristãos-novos, árabes, mouros e judeus convertidos ao cristianismo despojados, separados de suas famílias e amigos, e banidos pela Inquisição, para cumprirem pena na colônia; índios vencidos e dispersados nas lutas pela ocupação do solo; e africanos fugindo da escravidão e da violência dos senhores dos engenhos de açúcar. Povos que encontraram na sociedade do couro uma forma de organização que garantia alguns meios de sobrevivência.

A epopeia de Quaderna pretende narrar a saga do sertão paraibano desde suas origens nos séculos dezesseis e dezessete até o ponto em que a luta pelo poder entre as forças feudais e monarquistas, do interior, e as forças políticas urbanas, sediadas no litoral, atinge seu clímax. Em 1930, após uma sequência de eventos belicistas entre os fazendeiros paraibanos e as tropas governamentais, a Paraíba entra em guerra civil, que levará à morte de João Pessoa, então presidente estadual, de João Suassuna, representante político das oligarquias rurais, e de João Dantas, assassino de João Pessoa, e um dos líderes da revolta contra o governo estadual.

O ano de 1930, portanto, pode ser visto como o derradeiro na ordem político-social reinante no Estado da Paraíba. A guerra local transbordou politicamente as divisas do estado e gerou um movimento de amplitude inimaginável, favorecendo a formação de uma aliança

política que resultou na deposição de Washington Luís e na ascensão política de Getúlio Vargas<sup>7</sup>.

Dito isso, cabe trazer à baila alguns aspectos que dão o tom ao romance, que aqui é a fonte principal de nossa análise.

∴

O Romance gira em torno da saga de Quaderna, um herói sertanejo, tragicômico, que é descendente de Dom João Ferreira Quaderna, o Execrável. Dom João proclamou-se rei do Brasil e comandou uma seita de fanáticos que, em 1838, pretendia desencantar, através de sacrifício com sangue humano, duas rochas compridas e paralelas, a Pedra do Reino, que seria sua catedral. Quaderna cresce ouvindo cantadores, poetas populares, folguedos e cavalhadas do sertão e também resolve se proclamar herdeiro legítimo do trono do Brasil e do sertão.

O livro de Suassuna tem uma estrutura visível, e é mais fácil de mapear para referências e releituras. Ele se divide em cinco livros, subdivididos em 85 “folhetos”. Os livros são: I — A Pedra do Reino; II — Os emparedados; III — Os três irmãos sertanejos; IV — Os doidos; V — A demanda do sangral.

Embora o livro tenha longas discussões históricas e genealógicas, citações de obras literárias e lembranças da infância do narrador Quaderna, a maior parte da ação ocorre em duas datas: 1 de junho de 1935 e 13 de abril de 1938. Na primeira, ocorre o episódio referido como *A estranha cavalgada*, descrito a partir do *folheto II*, em que um bando de homens a cavalo entra na Vila de Taperoá, causando conflitos armados e confrontos políticos entre grupos antagonistas da localidade.

Na segunda data, 13 de abril de 1938, Quaderna presta depoimento a um juiz corregedor sobre os crimes ocorridos na Vila, antes, durante e depois daquela data de 1935, crimes nos quais ele está envolvido, pela sua reivindicação de ser o herdeiro do trono do Brasil, como legítimo descendente do fanático que em 1838 criou o Reino da Pedra Bonita no sertão de Pernambuco. Nesse depoimento, que vai do *folheto XLIX* até o último, o *folheto LXXXV*, Quaderna faz todos os *flashbacks* necessários à explicação da sua descendência real e de sua vida atribulada. E conta o fato que considera o núcleo de fogo e sangue da sua narrativa: o assassinato do seu tio e padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto, em 24 de agosto de 1930, e o simultâneo desaparecimento do filho mais novo dele, Sinésio, que é dado como morto, mas cujo reaparecimento é aguardado com fé e devoção por muitas pessoas como se fosse um novo D. Sebastião de Portugal.

---

<sup>7</sup> SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

O livro I, “*A Pedra do Reino*”, conta o surgimento da Estranha Cavalgada rumo a Taperoá, faz um resumo dos vários “Impérios da Pedra do Reino” de onde descende o tronco paterno da família de Quaderna (folhetos V a X), e resume a infância deste (folhetos XI a XV). Do folheto XVI ao XXII, Quaderna narra o episódio, já em 1930, em que ele viaja pela primeira vez à Pedra do Reino e se autocoroa rei.

O livro II, “*Os emparedados*”, volta no tempo para reconstituir a história da família Garcia-Barretto, à qual pertence a mãe de Quaderna, e introduz os professores Samuel (católico e integralista) e Clemente (comunista e ateu), agregados da fazenda Onça Malhada, onde Quaderna vive sob a proteção de seu tio Dom Pedro Sebastião. Os três fundam a “Academia dos Emparedados” e discutem política e literatura, enquanto Quaderna planeja escrever sua Obra Máxima da Literatura Brasileira.

O livro III, “*Os três irmãos sertanejos*”, abre-se em 1938, no dia em que Quaderna vai depor ao corregedor. Antes disto, ele ajuda na realização de um ordálio ou duelo entre Samuel e Clemente, no qual são usados penicos como armas. A partir do folheto XLIX, o romance tem numerosos *flashbacks*, mas segue uma linha contínua envolvendo Quaderna, o corregedor e a escrevente Margarida. No folheto LV, Quaderna retoma a história da invasão de Taperoá pela Estranha Cavalgada, cujos desdobramentos irão surgindo nos demais livros, até o folheto LXXXIV, o penúltimo do romance.

O livro IV, “*Os doidos*”, prende-se às conseqüências da invasão de Taperoá; dois folhetos (LXVI e LXVII) são de importância especial, porque introduzem a família de Antonio Moraes, inimigo dos Garcia-Barrettos e vilão da história. Nos folhetos LXXII até LXXV, Quaderna apresenta ao juiz o álibi com que procura se livrar de qualquer relação com a cavalgada, afirmando que estava almoçando e praticando rituais religiosos fora da vila.

O livro V, “*A demanda do sangral*”, mostra os líderes da Cavalgada negociando com os líderes da oposição local (Quaderna, Samuel e Clemente) visando à reinstalação dos Garcia-Barrettos no poder e à busca do tesouro escondido por Dom Pedro Sebastião. No folheto LXXXIV, a Vila é invadida por um bando de cangaceiros, e a cavalgada retira-se estrategicamente para um tabuleiro próximo. Neste ponto, o juiz interrompe o depoimento e marca sua continuação para o dia seguinte. O último folheto, o LXXXV, mostra Quaderna descansando em casa, e sonhando com sua consagração literária.

Ao enveredarmos pelo fluxo histórico, no entanto, vimos que a fala do protagonista não se limitou aos fatos e eventos que traduzem a história do sertão. Ao contar a história das famílias sertanejas e suas casas aristocráticas, Quaderna nos conduz por um labirinto de *nuances* e percepções estéticas, do mesmo modo como se organizam na memória popular

arranjos e combinações medievais dentro de uma heráldica transgressora que reúne a expressão popular e a elegância dos castelos e palácios, que transforma as vítimas da miséria e da fome, ainda que somente no plano da fantasia, em atores capazes de subverter a realidade.

A partir desse instante, pudemos considerar também que o caminho que Quaderna parece consentir não é tanto o da História que conta uma sucessão de fatos marcantes da alternância de poder, mas o da memória popular que veicula diferentes tradições artísticas e culturais. Suassuna articula uma rede de símbolos a que é sensível a partir de um exercício mimético retrospectivo, que se realiza entre o contrato das marcas de uma memória de infância e adolescência com as articulações de significados feitas pelo intelectual adulto, habitante da cidade do Recife. Portanto, complementarmente ao artifício histórico que dá conta dos desdobramentos da luta pelo poder e demarcação de territórios de características feudais, Ariano discorre também sobre a produção cultural popular e, o seu sertão é cristalizado, repleto de benevolência, clemência, de crenças ingênuas em elementos maravilhosos, de ritmo temporal dos velhos e velhas sentadas em suas “cadeiras de balanço” nas calçadas ao entardecer. Vilarejo a que o crime, a violência e o individualismo não alcançam.

Nesse momento da leitura, pudemos perceber que o que parecia até então o assunto central da narrativa ainda não era o tema principal, levando-nos a entender que se tratava de mais um componente importante na constituição do cenário. Tendo como pano de fundo as guerras fratricidas da Paraíba, o Romance da Pedra do Reino reúne outros ingredientes para nos falar do curso da estética popular, suas imitações da nobreza e sua disposição para recriar e construir a realidade, plasmando a memória e dando sentido e forma ao impulso criativo.

Ao tentarmos aproximar as genealogias da cultura popular do Nordeste, deparamo-nos com um rio cuja nascente encontra-se no Oriente Médio, aqui avaliado também como confluência de diversas culturas antigas, e cujo caudal ganhou matizes e temperos quando atravessou o norte da África, até desaguar no continente europeu. Ali, na Península Ibérica, tornou a formar novas misturas acrescentando ingredientes outros aos já existentes como, por exemplo, a cultura mourisca e o reino de *Al Andaluz*<sup>8</sup>. Quando essa memória atinge o sertão nordestino experimentará o aporte da variada riqueza cultural como a contribuição de índios e africanos, que enriqueceram ainda mais a fusão conhecida. A heráldica que seduz o narrador não é, portanto, apenas a que representa a nobreza e a fidalguia tradicionais, mas,

---

<sup>8</sup>Sobre o reino de Al Andaluz que vai se constituir no medievo na Península Ibérica ver a obra da historiadora RUCQUOI, Adeline. *História medieval da Península ibérica*. Lisboa: Estampa, 1995. (coleção Nova História).

principalmente, aquela que o olhar popular consegue compreender e formar uma maneira de olhar, imitando, (des)construindo e (re)criando de acordo com seu próprio entendimento.

A estudiosa Ligia Vassalo<sup>9</sup> afirma que no Brasil e em pleno século XX, a Idade Média apresenta-se (re)significada e (re)apropriada através da arte literária de um escritor nordestino: Ariano Suassuna. A literatura medievalizante de Ariano guarda fortes conexões com o contexto em que surgiu. Ela apresenta características medievais, tanto quanto a tensão entre aquelas duas culturas, a popular e a erudita, acham-se presentes na dramaturgia de Suassuna. Traços dessa medievalidade já haviam sido detectados por Rosenfeld na análise do *Auto da Compadecida*, como podemos perceber nas palavras do próprio Ariano:

Tudo isso [que Rosenfeld analisou] em minha peça [O Auto da Compadecida] vem do bumba-meu-boi, do mamulengo, da oralidade dos desafios de cantadores (...) mas a influência decisiva, mesmo, em mim [Ariano] (grifo nosso) é a do próprio Romance Popular do nordeste, com o qual tive estreito contato desde a minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba<sup>10</sup>.

Assim, temos que a partir do acesso ao romanceiro popular, Suassuna configura um portal marcado por aspectos que migraram da Península ibérica e se fizeram presença forte nas poesias que vão se popularizar no Brasil. Herança assumida pelo autor e que está espalhada em sua escritura e feitura de personagens que realizam as ações. Valoriza o romanceiro popular e considera a heráldica<sup>11</sup> uma arte popular. Daí a estética da cultura do couro, da cultura do gado, dos estandartes, dos ferros de marcar boi, elementos que remetem às Cruzadas.

O Capítulo 1 intitulado *Ariano Suassuna, das raízes populares à expressão popular* - o conteúdo em discussão é desenvolver uma atualização do pensamento armorial pelas elaborações da discussão da construção de uma identidade nacional e uma cultura dita popular localizada nos folhetos populares realizado por Ariano Suassuna. Nesse estudo mais amplo, analisamos a relação entre as várias tentativas de criar uma cultura popular e o discurso sobre identidade cultural que está implícito nas teorizações de Ariano Suassuna sobre a estética armorial, bem como em sua literatura, sobretudo no romance emblemático deste movimento estético, nosso objeto de estudo.

No item seguinte – *Residualidades ibero-mouriscas e recepções impressas no Romance d'A Pedra do Reino* – seguimos um modelo semelhante ao anterior. Começamos

---

<sup>9</sup> VASSALO, Ligia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Suassuna*. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1993.

<sup>10</sup> *Idem. Ibidem.* p. 16.

<sup>11</sup> Arte dos Brasões.

por traçar uma análise dos folhetos de maneira minuciosa mas não exaustiva de maneira a compreender as comparações entre cavaleiros e cangaceiros, reis e fazendeiros formando uma representação da sociedade nordestina na qual o romance vem à luz, estabelecendo relações entre a memória popular e esse sertão medieval fidalgo. Apontamos a representação do romance ibérico enquanto matriz de pensamento no tocante ao acompanhamento de temas ibéricos rumo à América e sua releitura no Nordeste.

Finalmente, no terceiro e último capítulo - *Linhagens históricas e reminiscências medievais no Romance d'A Pedra do Reino* analisamos as questões literárias e históricas nas fontes populares que servem de base à (re)elaboração erudita do sertão medieval. Recepção, esta, onde o narrador coleta informações das fontes populares para a elaboração de sua obra epopéica e com a ajuda das figuras radicais de Clemente e Samuel, seus professores, um de pensamento esquerdista e, o outro, detentor de ideias de direita, são os limites de Quaderna, que transita entre essas ideias como um meio-termo, por isso chamado pelos companheiros de Diana Indecisa, personagem do folclore nacional que tem suas origens nas invasões mouras da Península Ibérica. A Diana é caracterizada por não ter partido e posicionar-se entre dois grupos opostos. Como é o caso do Cordão Vermelho e Cordão Azul das Cavalhadas.

De acordo com o juízo que o protagonista faz de si mesmo, nota-se algo paradoxal na sua imagem, o que contraria a ideia de gênio:

Acrece que perante Malaquíás e as pessoas de sua roda, eu era respeitado exatamente por aquilo que, para mim, era uma fonte de humilhação — a charada, o folheto e tudo o mais que se ligava à minha literatura de homem Acadêmico. Já entre os outros literatos de Taperoá. Gente incapaz de disparar um tiro. Minha reputação era de meio Cangaceiro<sup>12</sup>.

Ao observar os dois pólos que dão formato às ideias do Ariano — popular e erudito - é que tivemos a idéia de analisar a recepção dessas reminiscências e a realização de um rico jogo de apropriações que lhe permite perceber aspectos residuais de uma época histórica em outras temporalidades, bem como, espacialidades.

Aqueles que afirmam que o Brasil não teve Idade Média vêm apenas o tempo cronológico. Mas, os que sabem o que é tempo real podem discernir perfeitamente que os séculos XVI, XVII e XVIII tiveram muito da Idade Média, principalmente, mas não exclusivamente, nas zonas rurais e, dessas, no Sertão mais do que nas outras. É verdade que nossa Idade Média possui características próprias, mas isso se aplica, também, a Idade Média alemã, por exemplo, e a ibérica<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> SUASSUNA. Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio. 2007. p. 82-83.

<sup>13</sup> VASSALO. Ligia. *Op. Cit.* 1993.

Seu personagem Quaderna apresenta-se como um criador de uma teoria estética. Ele toma como base o pensamento filosófico de seus mestres: o Professor Clemente e o Professor Samuel Wandernes e cria uma chave de leitura e compreensão de mundo<sup>14</sup>. Fazendo usos do mundo ibérico por meio do exercício da recepção de imagens localizadas, sobretudo, no romanceiro popular e na tradição oral, desenha para si um sertão fidalgo e cristalizado no romance.

Suassuna procura explicar com as histórias do romanceiro popular a construção de uma identidade de brasilidade que procura se distinguir e se mostrar como diferente à cultura de outros intelectuais de época a partir do vínculo com um legado cultural residual que lhes era comum: os folhetos populares. Ele, então, apresenta em seu texto uma preocupação em recepcionar do mundo ibero-medieval os espelhos para o estabelecimento de uma identidade formadora para o próprio sertão.

Considerando os argumentos até aqui construídos e, para alcançar os objetivos da pesquisa, compreendemos que é necessária uma sistemática do trabalho e uma metodologia que possa dar respostas às problemáticas levantadas. Portanto, entendemos que a partir das orientações da História Cultural com as leituras dos materiais que elencamos para o desempenho deste programa, bem como, dos caminhos metodológicos que apontamos, poderemos alcançar os objetivos propostos no *corpus* deste texto.

Para entender como o popular é construído na narrativa que aqui nomeamos como objeto de estudo o conceito de apropriação sugerido por Chartier nos parece útil. Chartier opera um deslocamento de focalização para enunciar que o problema da cultura popular não está em datar o momento de sua ruína, mas, sim, em identificar as reminiscências e resíduos no relacionamento entre as formas impostas, de um lado, e as táticas operadas pelos seus usuários, de outro.

Para Geice Nunes<sup>15</sup>, Suassuna realiza uma amálgama da cultura oral e da cultura escrita e cria no seu romance, através da recepção das histórias íbero-medievais, os fundamentos do seu sertão medieval.

Esta modalidade permite segundo Nunes, colocar elementos da cultura popular, como: a poesia de cordel, elementos folclóricos e religiosos nas estampas das bandeiras e ilustrações de cordéis, que o narrador tanto admira. Ela faz um estudo preocupado em apreender quais

---

<sup>14</sup> SUASSUNA. Ariano *Op. Cit.* 2007. p. 50.

<sup>15</sup> NUNES. Geice Peres. *A Poética de Quaderna no Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Vai-e-Volta*. Estação Literária. Vol. 1. 2008. p. 16.

gêneros literários são utilizados na construção da grande epopeia que Suassuna diz que Quaderna deseja escrever, como podemos observar nesse trecho do romance:

É por isso que eu não me abalara, ainda há pouco. Quando os dois [**Samuel e Clemente, seus professores e gurus**] (**grifo nosso**) discutiam se a Obra da Raça' [A Epopeia] deveria ser em prosa ou em verso: o Romance conciliava tudo! Para tornar a coisa ainda mais segura, resolvi entremear, na minha narrativa em prosa, versos meus e de Poetas brasileiros consagrados<sup>16</sup>.

Nunes seleciona passagens como essa da obra de Suassuna para demonstrar que o seu texto se preocupa com a discussão de tipologias e formas de gêneros textuais. Trata-se de uma leitura que toma como fio condutor uma perspectiva formal estética, focando-se na elaboração estrutural do texto.

Além do mais, havia ainda outro elemento que julgávamos de importância para problematizar dentro da obra. O expediente da recepção dessas ideias ibéricas e medievais mostra-nos a obra como uma instância intermediária que, ao mesmo tempo em que nos permitia uma aproximação, parecia nos afastar do centro das inquietações do autor.

Como trabalhar esse recurso e qual a contribuição dele para a ambientação da obra dentro de um mundo que então imaginávamos medievalista? Foi tentando dimensionar o impacto do efeito enorme, dentro da obra, que pudemos perceber outra instância narrativa que pareceria desde o início aberta, mas que não víamos como a mais contundente e significativa: a das recepções e apropriações que o autor faz e seus usos na formatação de um projeto de brasilidade. A partir desse instante, o que até então parecia-nos como fundo cênico ganhou relevância e passou a representar para nós o cerne da obra, tornando tudo o mais como uma espécie de pano de fundo para a narrativa.

Nossa dissertação que tem no *Romance d'a Pedra do Reino* seu objeto de análise insere-se no campo dos estudos da recepção histórica. Retorquimos a esses referenciais teóricos para estabelecermos relações históricas da cultura popular e das histórias ibéricas medievais para problematizar os resíduos e fragmentos advindos na escrita suassuniana. Isso, como o objetivo de compreender deslocamentos temporais e geográficos, analisando a recepção dos modos de usos e a produção cordelística que desses movimentos provem.

Ao optarmos metodologicamente pelo viés da recepção como operação de inquirição neste trabalho, cada parte dos capítulos subsequente demandou variantes, no que concerne ao arsenal ou conjunto de ferramentas de disciplina como a literatura, a antropologia e os estudos de recepção, em função de suas especificidades para um melhor entendimento do objeto em estudo.

---

<sup>16</sup> SUASSUNA. Ariano. Idem. *ibidem*.

Para desenvolvermos este trabalho, levantamos de maneira meticulosa um cardume de rudimentos populares que vêm das cruzadas até os dias atuais, reminiscências presentes no texto selecionado, para em seguida proceder a um exercício de análise que toma como base os conceitos e discussões da História Cultural, se inserindo de forma mais específica, no debate historiográfico ligado aos estudos de recepção.

Nesse sentido, o problema de pesquisa pode ser mais bem fundamentado se usarmos alguns caminhos indicados por François Hartog, segundo quem procurou elaborar uma metodologia para pensar a implicação ou a recepção das Histórias de Heródoto no século V a.C., mas se encontrou com a dificuldade de reconstruir o horizonte das expectativas de seus leitores em função da ausência de sinais que o apodassem. Situação que conduziu a seguir dois caminhos que se bifurcam: de um lado, estabeleceu uma “história das interpretações” de Heródoto e, de outro, analisou como Heródoto construiu sua narrativa sobre os não-gregos considerando o “saber compartilhado” pelos gregos no séc. V a.C.

No livro *O Espelho de Heródoto* Hartog versa sobre como os gregos da época clássica representaram para si os outros, os não-gregos, de fazer aparecer a maneira ou as maneiras pelas quais eles praticavam a etnologia. Levanta-se assim uma questão sobre o efeito ou os efeitos do texto e, portanto, a questão do efeito do texto histórico e/ou literário.

O texto de Ariano é uma narrativa que tem a preocupação de traduzir o outro em termos do saber popular medievalizado. E que, para fazer crer no outro que constrói, elabora toda uma retórica sertaneja, aliás, conceito-chave para se entender a obra. A nossa hipótese é, a seguinte, se a narrativa se desenvolve justamente entre um narrador e um destinatário presente no texto, como então compreender a narrativa enquanto produtora de outros sentidos, traduzindo esse outro através dos rastros do passado e como encontrar uma retórica da alteridade que faz com que o destinatário crie no outro o que ele constrói de si. Em resumo, é problematizar as regras através das quais se opera a fabricação do outro. Tomando como fonte os folhetos populares, Suassuna afirma que esses cangaceiros sertanejos descendem dos cavaleiros medievais da Península Ibérica.

Assim apoiamo-nos nos comentários de Hartog que para traduzir a diferença, por exemplo, nos relatos de viagens, o viajante tem a figura cômoda da inversão em que a alteridade se transcreve como um anti-próprio. Entende-se que as narrativas de viagens recorrem abundantemente a isso, já que essa figura constrói uma alteridade transparente para o ouvinte ou leitor. Ele aponta que dentro desse princípio a ferramenta da inversão é uma maneira de transcrever a alteridade, tornando-a fácil de apreender no mundo em que se conta o mundo que se conta. A inversão é uma ficção que faz ver e faz compreender a alteridade.

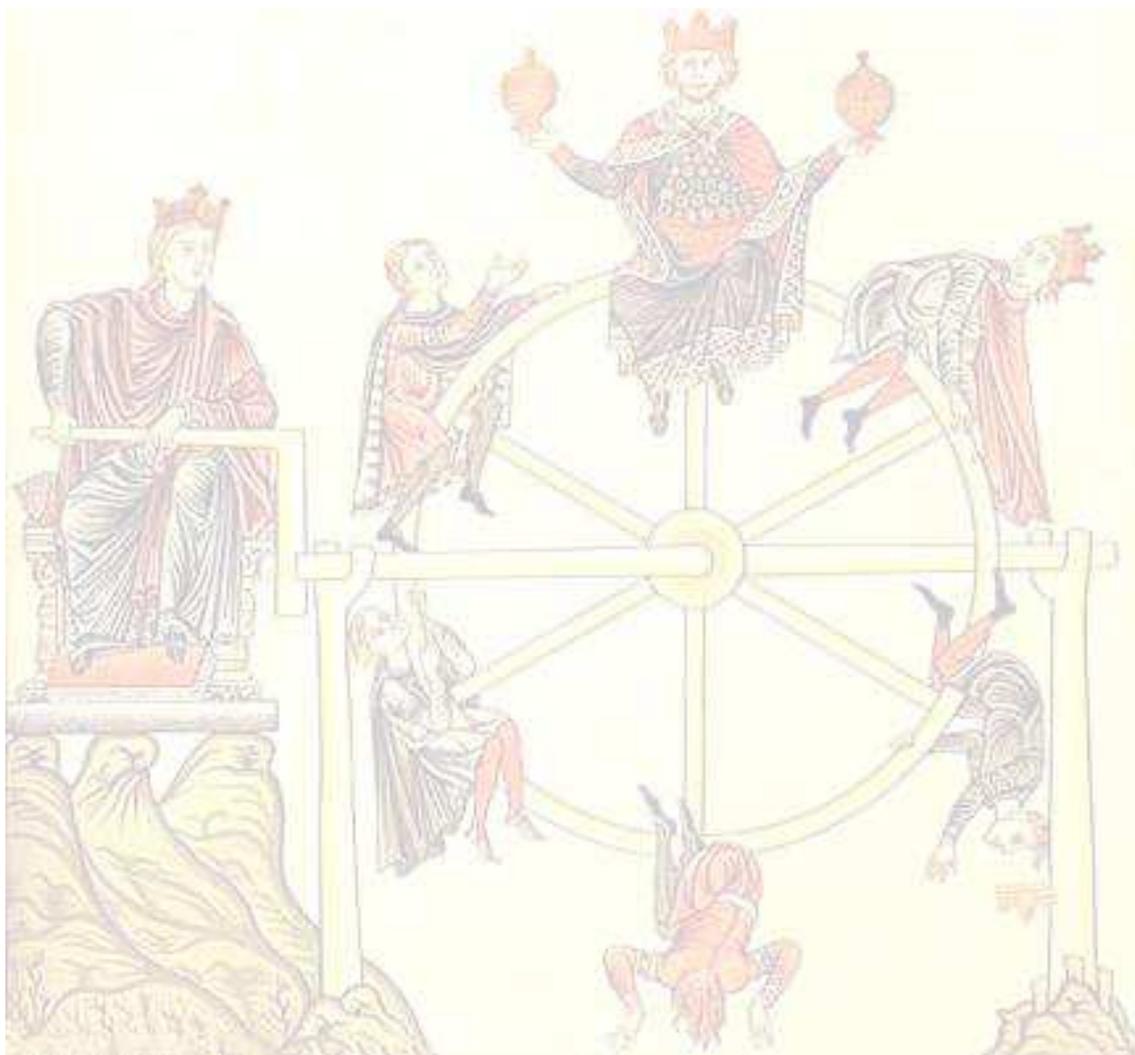
Construindo assim uma retórica da alteridade que consiste como operação de tradução, Hartog visa transportar o outro ao mesmo, colocando que conhecer um nome ou os nomes provoca certo tipo de poder: o nome é sempre mais que a simples enunciação sonora, dessa perspectiva os nomes ensinam sobre as coisas. Dito de outra maneira, classificando o outro, classifico-me a mim mesmo e tudo se passa como se a tradução se fizesse na esfera do destinatário, isto é, como se o panteão de referência fosse o panteão grego e como se o narrador procedesse de acordo com um sistema de presença-ausência. Ora, Hartog é quem classifica, nomeia e traduz. A tradução classifica o que significa que não vira a conduzir o outro ao mesmo, fazendo um inventário da diferença, mas apenas que se contenta em circular pelo mundo dos critérios de classificação. De sorte que, no limite, não há tradução, mas uma imposição de uma grade cultural sobre o espaço divino dos outros, através da qual ele é decifrado e, portanto, construído. A partir de então basta ler de acordo com o sistema simples de presença-ausência.

As narrativas de viagens traduzem o outro e a retórica da alteridade constitui um operador da tradução. Dizer que se viu com os próprios olhos é provar o verdadeiro. Xenófanes já dizia que para saber é preciso ter visto. Aristóteles afirmava, preferimos a vista a todo o resto, e Heráclito, os olhos são as testemunhas mais seguras que os ouvidos. A primeira forma de história a se organizar em torno de um eu vi e esse “vi” do ponto de vista da enunciação produz uma credibilidade a um eu digo, na medida em que eu digo o que vi.

Hartog mapeou as regras do outro e essas formas de tornar crível o outro desconhecido. Problematizá-las permite interrogar quem fala, a quem fala e como fala. E desse modo pensar sobre a questão do efeito do texto, efeito este que busca no modo como o texto é organizado enquanto instância narrativa através de operações e procedimentos que permitem ao destinatário entendê-lo. Esboça-se um método de recepção que constitui do estudo da forma como um texto, enquanto citação do outro, é estruturado em função do seu destinatário. Onde, cabe observar os efeitos implícitos no texto construído por seu autor em função do respeito ao saber compartilhado ou as expectativas que ele próprio projeta para seu destinatário.

Em suma, pensamos como ponto de partida numa interação maior com o romance e o garimpo de uma bibliografia sobre o tema. Em seguida, procuraremos observar como as representações foram interpretadas pelos sujeitos históricos que constituem as personagens do documento em seguida, para acrescentar outras possibilidades de leitura ao texto de Suassuna, tentamos, pois fazer uma arqueologia do olhar promovendo um estudo da maneira como ele se apropriou de certas leituras ibéricas.

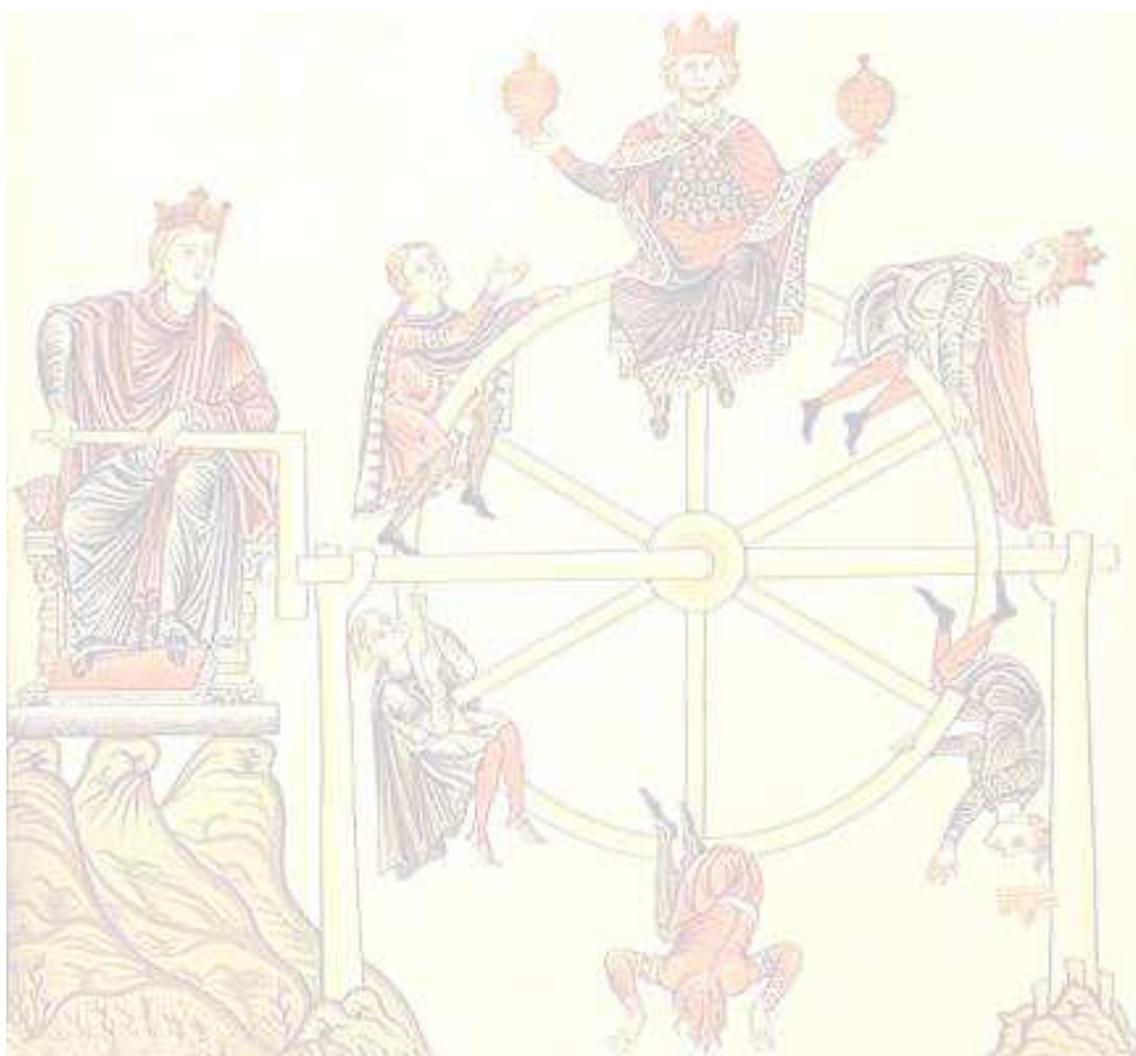
No que toca ao trabalho com a obra *A Pedra do Reino*, nossa fonte principal, procuramos lê-la, sintetizá-la e analisá-la através da manipulação de uma edição portuguesa. Ademais, a pesquisa consistiu em diálogos com os teóricos da história cultural, sobretudo, Roger Chartier e François Hartog e nas leituras de outros escritos de Ariano Suassuna para a produção dessa dissertação e, por fim, na escritura da dissertação em que apresentamos nossa análise do tema proposto a partir dos resultados da pesquisa.



# CAPÍTULO I

## Ariano Suassuna, das raízes populares à expressão popular

---



Suassuna transporta dramas e questões do mundo para o sertão, tornando-o um cenário conjugado a cenas universais, espaço que por sua própria condição sintetizaria realidades diversas na visão do escritor.

A literatura passa a ser um modo de lidar com o real, de produzir outros sentidos. A relação entre literatura e espaço pode ser percebida nos mais distintos âmbitos, pois a literatura nesse trabalho se verifica na fronteira entre o real e a ficção que resulta na produção de suplementos espaciais: espaços de sonhos, de encantamentos, gestados não apenas por uma estética da escrita, mas pelo próprio conceito que o autor tecerá do mundo alicerçado pela imaginação, pela inspiração e pelo desejo.

A criação literária de Suassuna é habitada por uma série de referências de sua vida, principalmente no tocante à morte de seu pai que constitui o seu grande trauma, o precipício ao redor de sua alma, o tema que justifica todo o seu esforço de escritor e que alicerça toda a visão de mundo expressa em sua vasta obra. No cerne dos mundos imaginados criados por Suassuna está o sertão representando toda a memória do pai, tudo o que ele foi, aquilo que deixou, ou seja, suas marcas. Em discurso de posse na Academia Brasileira de Letras<sup>17</sup>, o escritor define a influência da relação entre a memória de seu pai e o sertão na sua vida literária:

Foi de meu Pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou.<sup>18</sup>

O pai e o sertão interligados, colados pelos tempos da infância vividos no interior da Paraíba, especialmente na fazenda Acahuan no município de Souza e na cidade de Taperoá, serão elementos constitutivos de sua experiência literária disseminando-se entre o real e o imaginado. Portanto, é a memória que agencia a identidade do sertão na produção literária de Suassuna, a infância do escritor vivida em Taperoá em contato com cantadores, violeiros, cordéis e mamulengos, circos que lhe marcam por toda a vida. Sedento por histórias, o menino Suassuna se consome dos relatos daqueles com os quais convive e começa a erguer dentro de si os meandros de sua visão de mundo, de arte e de literatura.

---

<sup>17</sup> SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, Organização e Prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.p.37.

<sup>18</sup> CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (n. 10). Ariano Suassuna. Instituto Moreira Salles, 2000.

Segundo Maria Aparecida Lopes Nogueira<sup>19</sup>, a morte do pai amplia a experiência literária de Ariano Suassuna que vai à caça daquilo que lhe resta das lembranças do pai. Ele começa a percorrer o mundo por meio da biblioteca paterna, lá entrou em contato com Euclides da Cunha, Dostoiévski, Cervantes, Homero e também com Leonardo Motta e com a literatura de cordel, encontros literários que marcam sua produção literária e sua visão de mundo.

O uso da cultura popular foi e é uma das bases da formação da identidade cultural e histórica não apenas do sertão, mas de todo o recorte regional que gestou o Nordeste. Pautados na defesa da tradição, diversos intelectuais se apoiaram na cultura popular para dizer e tornar visível a região num momento histórico brasileiro marcado pelo processo de modernização. Oriundos das elites patriarcais nordestinas que vivenciavam um declínio social<sup>20</sup> e econômico, esse grupo volta-se para o passado numa espécie de expedição por referências que alicerçassem uma reação ao caráter processual e sucessivo das realidades históricas.

Para Albuquerque Júnior<sup>21</sup>, Suassuna é bem um exemplo de onde desembocou a linhagem de pensamento da Escola do Recife e o regionalismo tradicionalista da década de 1930. Posicionando-se também na defesa da tradição como alicerce para a transformação do real, ele orienta toda a sua concepção de cultura popular compreendendo-o como último reduto espaço-cultural da tradição; lugar onde ainda reinam os valores ameaçados pelo processo de modernização e é a recriação dessas referências que norteia não somente a sua perspectiva acerca da cultura regional, mas a sua própria noção estética sobre a produção artística. Todavia, é preciso notar ainda, que apesar de ser herdeiro de uma determinada linhagem de pensamento, Suassuna destaca sempre a sua postura singular, distinguindo-se no sentido de não ter por tarefa mapear e construir um regional pitoresco, mas elencar nesse regional o espírito tradicional e universal reunido e protagonizado no sertão<sup>22</sup>.

---

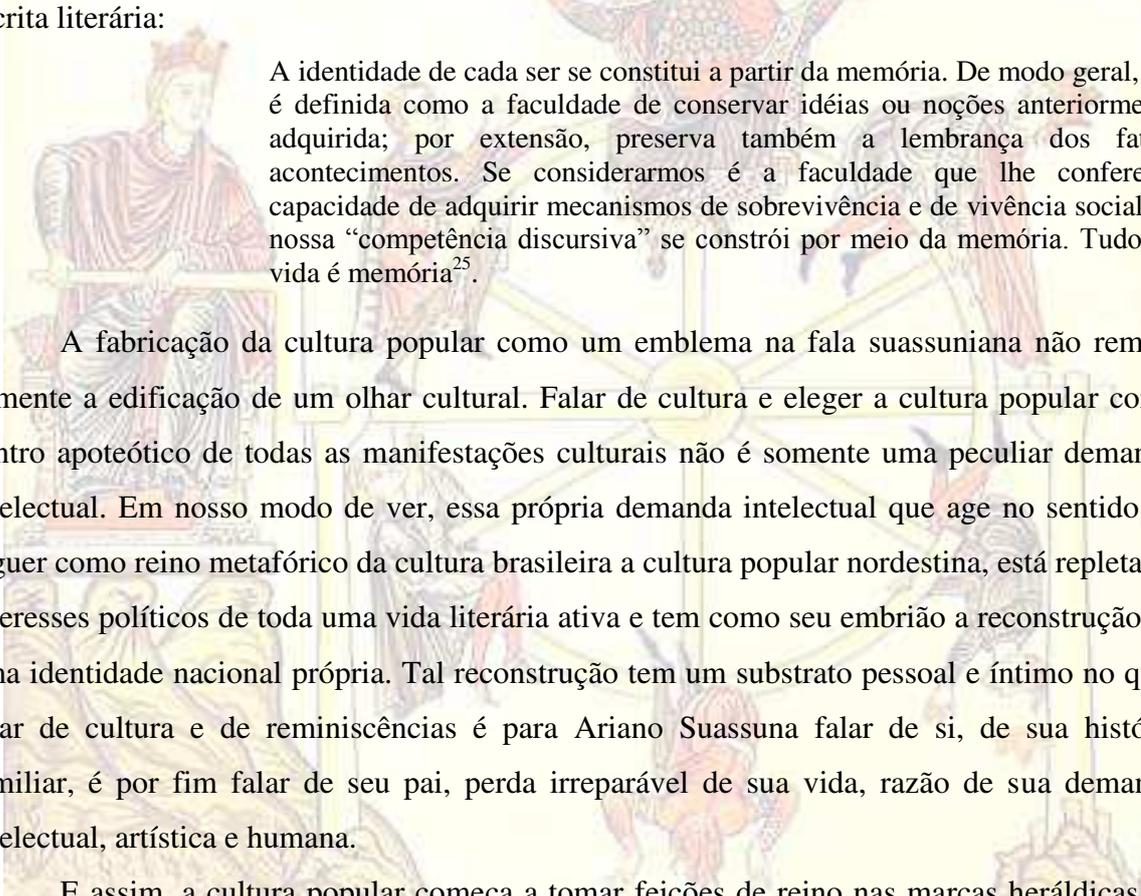
<sup>19</sup> NOGUEIRA, Maria Aparecida L. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

<sup>20</sup> O pai de Ariano Suassuna, o presidente João Suassuna, governou a Paraíba de 1924 a 1928. Em 1930, quando era deputado, foi assassinado por motivos políticos. Sua morte é interligada a morte do então governador da Paraíba, João Pessoa culminando assim, no processo que desencadeou a Revolução de 1930.

<sup>21</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJM, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.

<sup>22</sup> SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, Organização e Prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p.47.

Ainda segundo Albuquerque Júnior<sup>23</sup>, tornar a cultura popular “visível” pela estratégia de “dizê-lo” é, portanto uma tarefa que exige o uso da memória como ferramenta construtora de uma recepção cotidiana e de uma apropriação literária. O contínuo uso da memória é atestado principalmente no olhar que envolve a cultura popular identificando-a ao tradicional e, ao mesmo tempo, utilizando a tradição como elemento inspirador da (re)criação da realidade, questão essa que situa a ambigüidade do posicionamento de Ariano. A cultura popular torna-se antes de tudo um espaço de memória, quando esta é a sua principal ferramenta de identificação. E como define Le Goff<sup>24</sup> o que vem a ser a memória senão uma parceira incondicional na formação de identidades? Nesse sentido, o contato com o passado é marcado pela memória, é ela quem atribui sentidos a identidade construída, perseguida na escrita literária:



A identidade de cada ser se constitui a partir da memória. De modo geral, ela é definida como a faculdade de conservar idéias ou noções anteriormente adquirida; por extensão, preserva também a lembrança dos fatos, acontecimentos. Se considerarmos é a faculdade que lhe confere a capacidade de adquirir mecanismos de sobrevivência e de vivência social. A nossa “competência discursiva” se constrói por meio da memória. Tudo na vida é memória<sup>25</sup>.

A fabricação da cultura popular como um emblema na fala suassuniana não remete somente a edificação de um olhar cultural. Falar de cultura e eleger a cultura popular como centro apoteótico de todas as manifestações culturais não é somente uma peculiar demanda intelectual. Em nosso modo de ver, essa própria demanda intelectual que age no sentido de erguer como reino metafórico da cultura brasileira a cultura popular nordestina, está repleta de interesses políticos de toda uma vida literária ativa e tem como seu embrião a reconstrução de uma identidade nacional própria. Tal reconstrução tem um substrato pessoal e íntimo no qual falar de cultura e de reminiscências é para Ariano Suassuna falar de si, de sua história familiar, é por fim falar de seu pai, perda irreparável de sua vida, razão de sua demanda intelectual, artística e humana.

E assim, a cultura popular começa a tomar feições de reino nas marcas heráldicas da literatura de Suassuna. Uma imagem manifestada na figura paterna de herói que ele construiu dolorosamente ao longo de sua vida. Esse rei-herói, do Brasil e do mundo é João Suassuna. Do degredo histórico, o possível anti-herói das elites ruídas da Paraíba da década de 1930 é

---

<sup>23</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJM, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.

<sup>24</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Quarteto, 2001.

<sup>25</sup> MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007. p. 51.

retirado e contornado das marcas de um lugar, confundindo-se a todo instante com ele, erguendo o castelo literário do seu filho. João Suassuna ressuscita na memória suassuniana para ser marca de vida e da história na literatura de seu filho caçula, para ser por fim, a imagem do homem-síntese do espaço mágico e brutal da cultura popular. Logo, o popular não assume a forma de reino à toa.

É na defesa de um espaço tão particularmente seu, gestado por suas memórias e envolvido pela história do pai que ele lança o seu discurso. Todavia, a essa demanda inicial de cunho pessoal é acrescentada a sua demanda intelectual e estética peculiar acerca da cultura brasileira, seus posicionamentos sempre polêmicos e suas ações à frente de órgãos públicos nos incentivos a uma produção cultural inspirada e interligada ao mundo das reminiscências ibéricas, medievais e barrocas. No seio do desenvolvimento dessa visão cultural está o Movimento Armorial catalisando em torno de si as várias manifestações artísticas que ilustram o sertão como reino.

No Movimento Armorial concebido e liderado por Suassuna na década de 1970, há uma recuperação das reminiscências ibéricas que envolvem a cultura do sertão. Maria Thereza Didier Moares<sup>26</sup> ressalta que na construção dessa concepção de arte, que denominou de brasileira, Suassuna buscou fabricar, inventar e recriar, junto com outros artistas, músicos, gravuristas, ceramistas, essa herança cultural que perpassou os tempos e agenciou a formação histórica da identidade do sertão. Essa permanência cultural, é expressa nas histórias e mitos que toda uma tradição oral sustentou e reinventou por séculos e com o advento dos folhetos de cordel teve a sua preservação escrita imersa no contexto da cultura popular e que terminaram por se tornar as principais fontes das produções armoriais.

Na visão de Suassuna, a cultura popular é o *locus* da cultura original brasileira e o projeto armorial delineia toda a sua concepção dessa identidade cultural a partir do passado. O *Romance d'A Pedra do Reino* está interligado ao projeto armorial criado e liderado por seu autor, um olhar armorial rege a sua trama, o que consta na apresentação da obra identificada como Romance Armorial Brasileiro. O olhar ou estética “armorial” redefine o lugar do popular no âmbito da cultura.

Uma cultura popular multifacetada por toscas paisagens encontra nos delírios poéticos do narrador Quaderna a inversão dessa perspectiva. Com olhos fisgados, ladrilhados pelas memórias da história e da cultura sertaneja, magnetizado pela peculiaridade de uma gama de

---

<sup>26</sup> MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

elementos que compõem uma inteligibilidade do sertão e de seus sujeitos, Quaderna passa a representar na aparente feiúra da realidade sertaneja toda a grandeza de sua beleza particular.

O sertão, esse espaço do qual advém e reinou seu pai, necessita ser reinterpretado seja em meio a todos os seus códigos identitários postulados, como também em todas as possibilidades. É história familiar de Suassuna e a história cultural do sertão que necessitam de novos olhares. Sua obra está a serviço desse esforço. Habitada por imagens diversas, a literatura de Ariano Suassuna inscreve-se na necessidade de recompor a própria existência, partida ao meio em face do assassinato do pai e os desdobramentos políticos e históricos vivenciados a partir de então.

Filho de uma elite ruída, ele tenta sobreviver ao caos das referências negativas, utilizando a arte (em nosso caso específico, a literatura) na vereda do sonho e da realidade, inventando outras vidas, outros enredos. Histórias em grande medida suscitadas pela saudade do pai e do sertão: o pai em sua ausência irremediável e o sertão do qual se viu apartado pelas conjunturas políticas; sertão que atravessa as fronteiras espaciais e faz morada na alma de Suassuna em Recife, onde vive desde adolescente. O litoral da memória canavieira é o seu espaço de produção literária e os sertões longínquos e fronteiriços entre a Paraíba e Pernambuco é o seu objeto, na tessitura de sua obra, espaço pelo qual advoga a legitimidade de um caráter universal da cultura.

Sob a direção de seu personagem-narrador, o bibliotecário Quaderna, Ariano imbrica na trama do romance uma gama de temporalidades e contextos diversos. Ambientado na década de 1930, o *Romance d'A Pedra do Reino* traz à tona a tentativa de decifração do enigma da demanda novelosa que se dá no meio rural do sertão, mais precisamente nos limites da Vila de Taperoá e que envolve *a priori* a morte misteriosa do tio-padrinho de Quaderna, D. Sebastião Garcia-Barreto e o subsequente desaparecimento profético de seu filho Sinésio, ambos ocorridos em 1930, e o reaparecimento de Sinésio em 1935, relacionados ainda aos acontecimentos messiânicos nos sertões pernambucanos de entre 1836-1938.

Se o evento do Reino Encantado, ocorrido nos sertões na década de 1830, é o aporte inicial que justifica a compreensão do sertão como esse reino harmônico em suas diferenças, a ele se agrupa o contexto de circunstâncias históricas que corroboram na morte do pai de Ariano, bem como os alcances espaços-temporais da tradição medieval ibérica que orientam metáforas outras da construção do sertão como um reino.

Na trama do *Romance d'A Pedra do Reino* mesclam-se, a todo instante, a memória particular e individual de Suassuna e os usos e abusos que ele faz das reminiscências ibéricas. Há uma relação tênue entre memória e literatura, suscitando um entrecruzamento

discurso/identidade, é o que atesta a análise de Guaraciaba Micheletti<sup>27</sup>. No *Romance d'A Pedra do Reino*, a narrativa torna-se um espaço de interligações temporais, sejam elas conduzidas pelos mitos dissipados na tradição oral ou mesmo no uso e redefinição do sentido dos fatos históricos “oficiais”. Na mecânica de mescla de fatos políticos e fatos de caráter messiânico, ele segue escavando as múltiplas representações da memória.

A lembrança de uma cultura popular, perdida em sua memória, alarga as próprias dimensões desse espaço, sendo assim, se entrelaçam na narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino* várias realidades e espacialidades. Ao longo das páginas do *Romance d'A Pedra do Reino*, João Suassuna e a cultura popular são elementos norteadores das apropriações e recepções. No espaço dessa escrita jorra a paixão de Ariano Suassuna por seu pai e a paixão de Quaderna pela cultura popular. A presença do pai não pode ser recuperada fisicamente, as lembranças e o esforço de escritor são antídotos para supri-la, razões para problematizá-la. Contudo, quanto à cultura popular, apesar de não poder ser desvinculada categoricamente de sua construção histórica, também não pode ser explicada somente por ela. O fanatismo, os conflitos políticos, a dimensão fantasiosa, os mitos, as manifestações culturais populares tudo deve ser (re)interpretado sob a ótica da nobreza, a exemplo disso, o sertão é um reino armorial na literatura suassuniana em variados aspectos e formas, mas especialmente pelo sentimento que o une à memória de João Suassuna. É essa memória, nesse sentimento saudoso que Ariano Suassuna encontra a inspiração para entender e promover uma ideia de sertão distinta e peculiar: o sertão perdeu seu rei, mas continua sendo um reino, nem que seja um reino poético e literário.

Em 1969, Ariano Suassuna é convidado, pelo então reitor Murilo Guimarães, para dirigir o Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. À época, Suassuna, já conhecido por seus textos teatrais, convoca, então, Capiba, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clovis Pereira para juntos procurarem uma música erudita nordestina, a música “armorial”, baseada em raízes populares e que viesse se juntar a seu teatro, à pintura de Francisco Brennand, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly, e ao romance de Maximiano Campos. Pretendia criar uma arte brasileira erudita baseada na cultura popular. Em 18 de outubro de 1970, com o concerto *Três séculos de música Nordestina – do barroco ao armorial*, e com uma exposição de gravura, pintura e escultura, lança-se, no Recife, o Movimento Armorial, base de toda a sua obra.

---

<sup>27</sup> MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.

É a arte popular nordestina, portanto, que alinhava e dá forma ao Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna e tem no seu *O Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* e na continuação – *História d’O rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça Caetana* – suas representações através da literatura.

A teórica Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, que defendeu tese de doutorado na Sorbonne sobre o assunto, bem lembra que essa arte *popular* é orientadora da pesquisa armorial e condiciona a criação de artistas *cultos* que se reúnem por confluência de interesses para recriar ou, nas palavras de Suassuna, transfigurar esse material *popular* segundo modos pertencentes à prática artística *erudita*. O Movimento Armorial, que tem sua base no romanceiro popular nordestino (literatura de cordel), difere, então, do Regionalista, manifestado por Gilberto Freyre em 1926, porque destaca uma estética que se compromete com a religiosidade e a traduz uma poética da realidade tal qual no teatro grego, no medievo ibérico, no circo e na *commedia dell’arte*, e dá menos peso e “menos” aqui quer dizer mesmo um tom a menos ao tom sociológico/histórico predominante em Freyre. Vejamos o que é dito textualmente na apresentação do manifesto *O Movimento Armorial*, de 1974:

[...] tem-se que perquirir as origens de nossa cultura, respeitando sua forma pura e simples de apresentação, e procurando encontrar [...] uma Arte e uma Literatura eruditas nacionais, com base em suas raízes populares<sup>28</sup>.

Pretende, portanto, um Sertão como representação da cultura brasileira, filtrada por uma dimensão erudita. Essa referida dimensão erudita armorial, ainda seguindo Idelette Santos, se manifesta tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade de referências culturais. É por isso que Suassuna quando fala sobre si, se considera como um “intelectual de gabinete que homenageia a fala desse povo [nordestino] sem efetivamente fazer parte dele”. Ariano Suassuna é filho de João Suassuna, governador da Paraíba que foi morto na década de 1930 por desavenças políticas, portanto, é parte do chamado Brasil *Oficial*, na expressão de Mikhail Bakhtin. Brasil *Real* e Brasil *Oficial*, expressão bakhtiniana que está muito presente na obra em questão.

Com base nessas afirmações, e sem esquecer as tensões conceituais provocadas por teóricos como José Miguel Wisnik, defensor de uma visão multifacetada das manifestações populares, veremos o que Suassuna consegue em sua obra ao se pretender esse intelectual mediador da cultura popular ao transfigurar a realidade, já que se diz não um regionalista, mas escritor de um Realismo Transfigurado. Em que medida ele busca, na *Pedra do Reino*, a pureza na cultura e o galope do sonho como resistência e em que medida essa resistência grita

---

<sup>28</sup> SUASSUNA, Ariano. *Manifesto do movimento armorial*, Recife: UFPE, 1970,(datilografado),p.5

e encobre seco como pedra, o peso trágico do sertão através de um romance em estrutura de picadeiro.

Agora, será importante destacar o contorno conceitual da ideia de popular utilizado por Ariano Suassuna. Conceito muito específico, pois o autor quer (re)arquitetar o sentido da palavra folclore, ao tentar definir a base cultural do povo nordestino que o entusiasma.

Sobre o conceito de cultura popular, o teórico Peter Burke<sup>29</sup>, em seu *Cultura Popular na Idade Moderna*, destaca que o problema é que uma cultura é um sistema com limites muito indefinidos. Concorda José Miguel Wisnik<sup>30</sup> quando critica o tom nacionalista de determinados movimentos que tentam colocar num estojo museológico as manifestações populares que, do seu ponto de vista, não podem ser precisamente definidas, nem em suas ações, nem em suas extensões, que mudam se movimentam e assimilam constantemente uma diversidade de influências. São, portanto, híbridas e renováveis. Se pensasse assim, Suassuna deixaria de sentir-se “emparedado”.

Entenderia, nas palavras do teórico Stuart Hall, que os espaços são fixos, mas que os locais são móveis. Que a identidade cultural se move do que parece ser definido pelo território, pela geografia, para o campo aberto da constante reinvenção. Movimento que passa de uma busca de *identidade* para um encontrar de *identificação*. Ao pensar nessa *identificação*, vamos entender que para Suassuna o seu popular, o que ele visita e interpreta com o seu recorte erudito, é aquele das manifestações artísticas orgânicas do sertão do Nordeste brasileiro. O seu espaço fixo é, então, o sertão nordestino e as suas manifestações que aparecem a contragosto na maioria das vezes denominadas de folclore.

Sobre a palavra folclore, Câmara Cascudo nos diz, em seu livro *Literatura oral no Brasil*, que tem essa denominação tudo aquilo que decorre da memória coletiva, que é popular, mas que não pode ser exatamente localizado no tempo senão como anônimo e antigo, resistindo ao esquecimento pela oralidade. Não será, portanto, diz ele, um documento literário ou um índice de atividade intelectual. Suassuna, quando cria em 1970 o Movimento Armorial, mostra um contraponto à definição de Cascudo, já que, com esse movimento, quer destacar o que há de documento poético, literário e de relevância intelectual na cultura popular nordestina. Portanto, quer trazer essa cultura popular ao âmbito do erudito, documentando-a na sua própria obra e, ao fazer isso, desfolcloriza essa cultura.

---

<sup>29</sup> BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Cia das Letras. p. 53.

<sup>30</sup> WISNIK, José Miguel. *Música*. Coleção O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Desfolcloriza, entretanto, ao mesmo tempo em que a coloca num estojo museológico das correntes nacionalistas, na expressão de Wisnik. É que, ao poetizar, ao sacralizar e recortar em tom erudito, por intermédio do armorial, essa arte popular-sertanejo- nordestina, Suassuna não afina em discurso com o outro tom, aquele das *massas urbanas* e do *cosmopolitismo* que, espalhados e envoltos na modernidade das cidades, provoca um quê de desconforto ao discurso de quem - mesmo quando também entende e bebe das múltiplas referências populares que a cultura urbana moderna híbrida assimila - procura uma voz da terra, afastada e protegida das influências externas, americanizadas.

Isso se mostra quando Suassuna diz que o sertão nordestino é - por ser distante do litoral - mais protegido da americanização que assola a modernidade. Para Suassuna, a cultura popular é um mundo fechado, intocado pela modernização e, portanto, reserva da nação. Essa busca do *nacional-popular* sem influências externas teve início já em Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), quando ele se referia às virtudes autóctones e tradicionalmente nacionais da música rural que serviriam de base à pesquisa da expressão artística brasileira e que deveriam ser cuidadosamente separadas da influência deletéria do urbanismo.

Hoje, ao tratar do tema - a música - Wisnik reconhece que tal escolha correspondia à paixão e à defesa de uma espécie de inconsciente musical rural, regional, comunitário contido nos reisados, cantos de trabalho, músicas religiosas, cantorias e repentes que fundiam a música ibérica, sagrada, profana e carnavalesca com a música negra e indígena, o que promovia a magia, o trabalho, a festa, a improvisação. Mas, aponta um problema no que se refere a essa busca *nacional-popular* modernista:

É que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação dessa última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional. O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das correntes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito<sup>31</sup>.

Na narrativa, Suassuna dá o tom medieval carnavalizando o mito da busca do Graal arthuriano. Parece-nos importante, então, exemplificar a medida dessa analogia. Diz-se do

---

<sup>31</sup> WISNIK, José Miguel. *Música*. Coleção O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.133.

romance arthuriano que, no início em fins do século XII, *Persival ou o conto do Graal*, de *Chrétien de Troyes*, teve como característica dominante o tom guerreiro com destaque para a cavalaria dos nobres; logo depois começam a se esboçar traços de nítida conotação mística, anunciando assim a passagem à cavalaria celestial; mais adiante, embora os valores mais altos sejam ainda a cavalaria e o sacerdócio, e ainda se destaque a *aventura* assumindo o sentido de sentimento heroico da vida, o romance já dedica certo destaque à descrição de trajes, joias e recepções mundanas. No entanto, o romance em prosa mais célebre do ciclo é mesmo aquele que Ariano toma para referência – *A Busca do Santo Graal*.

Nele o leitor encontra o drama da condição humana, tomada entre o pecado e a beatitude e permeado de significação eucarística. À medida que nos afastamos da Idade Média e penetramos no Renascimento, a noção de viagem espiritual, de busca, perde a pureza e a narrativa assimila os elementos da cultura popular: o grotesco, a paródia, o detalhe obscuro, a alegria solar, o destaque para o riso e para o corpo. Por enquanto diremos que é nesse ponto que Ariano bebe da influência do vinho do Sangraal: mostra Quaderna entre pecado e beatitude, dá volta e meia um tom grotesco e parodístico à narrativa, carnavaliza e destaca as ambigüidades do personagem que é, entre outras coisas, um herói carnavalizado de um romance de ritmo trotante cavaleiresco.

Ariano é o *professor*, o intelectual tradicional, quando defende suas questões armoriais, mesmo correndo riscos, mesmo se sentindo emparedado por uma cultura múltipla e impossível de ser encaixada em limites de puras raízes nacionais *andradianas*. Mais ainda na contemporaneidade quando vai se tornando impossível, pela velocidade e fácil acesso às tecnologias modernas para as mais diferentes classes e culturas, que exista esse intelectual mediador da cultura popular.

Mas Ariano é, além disso, o *bufão*, o *palhaço* inventivo quando, travestido dessa máscara, carnavaliza, transfigura, poetiza, ri – de um riso tragicômico – com a força vital da cultura popular do seu sertão nordestino por intermédio da sua festa, a sua literatura. Brinca, se apropria e traduz as máscaras do palhaço quando, por meio de sua arte, reconhece e incorpora o erudito no popular; e brinca com as vozes de tensão que seu discurso causa na modernidade, criando embates entre elas e aplaudindo, ao fim, do centro de seu picadeiro.

Antonio Candido, ao utilizar a expressão catequese às avessas, se refere ao que acontece com o homem que tendo crescido no campo, com as noções rurais e alfabetizado no imaginário oral do cordel, por exemplo, quando chega à cidade, no ambiente urbano, é jogado diretamente nos veículos de massa, que o re-alfabetizam na oralidade urbana.

[...] No tempo da catequese os missionários coloniais escreviam autos e poemas, em língua indígena ou em vernáculo, para tornar acessíveis ao catecúmeno os princípios da religião e da civilização metropolitana, por meio de formas literárias consagradas, equivalentes às que se destinavam ao homem culto de então. Em nosso tempo, uma catequese às avessas converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana, por meio de recursos comunicativos que vão até à inculcação subliminar, impondo-lhe valores duvidosos e bem diferentes dos que o homem culto busca na arte e na literatura<sup>32</sup>.

Portanto, esse homem passa do tom oral rural para o tom oral urbano sem ter muito, ou quase nenhum, acesso à literatura que, em sua maioria, tem sido filtrada, adaptada e readaptada pelos veículos de massa. Como se o exercício da leitura fosse, em certa medida, na modernidade, trocada gradativamente pelo audiovisual. Então, nesse contexto, o discurso Armorial de Suassuna ganha variações de força estética, mas perde força ideológica. O tom desfolclorizante desse discurso acaba, paradoxalmente, sendo espetacularizado por uma modernidade altamente audiovisual. Veja que não é o caso aqui de entender que Suassuna é um desses homens rurais e nem que ele se deixa assimilar totalmente por essa catequese. Já deixamos claro que ele é um intelectual de gabinete, como ele mesmo se define:

Não pretendo passar pelo que não sou. Egresso do patriarcado rural derrotado pela burguesia urbana de 1889, 1930 e 1964, ingressei no patriciado das cidades como o escritor e professor que sempre fui. Continuo, portanto, a integrar uma daquelas classes poderosas [...] Sei, perfeitamente, que não é o fato de me vestir de certa maneira, e não de outra, que vai fazer de mim um camponês pobre. Mas acredito na importância das roupagens para a liturgia, como creio no sentido dos rituais. E queria que minha maneira de vestir indicasse que, como escritor pertencente a um País pobre e a uma sociedade injusta, estou convocado, “a serviço”<sup>33</sup>.

Ele, portanto, fala desse homem rural do sertão, mas é um homem de formação letrada e urbana. E se coloca como, iniciamos a discutir, pretendente a mediador desse povo. De forma sonhadora, mas por outro lado pragmática. Então, levando em conta o sistema ao tom de Candido, no qual fazem parte autor, obra e público, é possível que, no movimento acelerado capitalista, poucos leiam *O Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* com suas mais de setecentas páginas e que continua ainda com *O rei degolado nas caatingas do sertão ao sol da onça Caetana*.

Questão que fez com que o romance ficasse mais de vinte anos sem ser reeditado. *O Romance da Pedra do Reino* foi lançado em 1971; em 2005, uma edição revisada foi relançada pela editora José Olympio e, ao ser adaptada para a TV pelo diretor Luiz Fernando

<sup>32</sup> CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – história e antologia. Das Origens ao Realismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 145.

<sup>33</sup> Fragmento do discurso de posse da Academia Brasileira de Letras.

Carvalho em 2007, e ainda antes, em 2006, adaptado para o teatro por Antunes Filho, vai significar, provavelmente, que o primeiro contato do grande público com o livro será pelo filtro audiovisual.

E provavelmente poucos letrados terão acesso ao livro em si. Então, na contemporaneidade, concordamos com Candido quando ele diz que a grande maioria de leitores em potencial passa pela obra de escritores como Suassuna vendo e ouvindo suas histórias mais do que lendo. Suassuna parte da oralidade dos cordéis e do sertão, recebe, poetiza, se apropria e dá tom erudito a seu texto, mas, paradoxalmente, atinge a grande maioria contemporânea pelas adaptações e aulas-espetáculo, portanto por uma oralidade transfigurada pelos veículos de massa modernos.

Nesse sentido *não é* exceção: espetaculariza suas obras e atinge o grande público por meio da indústria da cultura. Mas, por outro lado, quando não simplesmente aceita, mas negocia esteticamente suas adaptações, escolhe seus diretores, cuida de perto da seleção dos textos e é produzido em empresas escolhidas e aprovadas por ele, sem sair de Pernambuco, *é* exceção porque consegue caminhar pela brecha, pela linha tênue, palhaço-equilibrista entre o *integrado* e o *apocalíptico*. Transitando pela modernidade, dando voltas e cambalhotas no cosmopolitismo, na indústria cultural e nas críticas que o emparedam.

Luiz da Câmara Cascudo, em seu livro *Literatura oral no Brasil*<sup>34</sup>, diz que o termo *literatura oral*, em que se inclui o romanceiro popular nordestino, fonte de inspiração de Suassuna, é uma denominação de 1881, criada por Paul Sébillot em sua *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*. O estudioso afirma que: “*La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires*”<sup>35</sup>. Portanto, sua característica mais forte é a persistência pela oralidade. São duas as fontes que mantêm essa corrente viva: a) A exclusivamente oral: as histórias, os cantos populares e tradicionais, as danças cantadas, de roda, acalantos, jogos infantis, anedotas, adivinhações, lendas etc. e b) A reimpressão de antigos livrinhos vindos de Portugal e Espanha, a exemplo de *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Carlos Magno* e *Os doze pares de França*.

Impressos ou não impressos, todas essas fontes pertencem à literatura oral principalmente os livrinhos que no Brasil são chamados de lunários perpétuos e as novelas ao estilo de *Carlos Magno e os doze pares de França*, e são citadas por Ariano Suassuna em suas obras. As formas de expressão citadas acima são consideradas matéria de literatura oral

---

<sup>34</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Prefácio de Antônio Balbino. 3ª edição revisada e aumentada. Brasília: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1972.

<sup>35</sup> Em livre tradução, Sébillot diz que se compreende por literatura oral aquela que é feita por pessoas que, porque não sabem ler, substituem suas produções literárias escritas pela habilidade oral de contar uma história.

porque foram feitas para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta. Assim, cada uma das fontes orais é rapidamente absorvida nas águas da improvisação popular.

Cada tema é assimilado na poética dos desafios, dos versos, das quadras nos sertões do Brasil. As danças dramáticas, os autos populares, as louvações e lapinhas também são elementos vivos da literatura oral e trazem uma alta carga de religiosidade, que Ariano, por sua vez, também traz em sua obra. Construção de raciocínio absolutamente compreensível, ao se levar em consideração que Ariano foi educado em colégio protestante, optou mais tarde pelo catolicismo e cresceu com os circos e cantadores que passavam ou viviam em sua cidade. Religiosidade, poesia, erudição e transfiguração circense que veremos na obra durante o estudo.

Dividido em cinco livros e 85 folhetos, não em capítulos, *O Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* mostra em primeira análise uma vassalagem aos folhetos do romanceiro popular do Nordeste. Mas, essa divisão é também uma forma conscientemente escolhida por Ariano para conservar a simultaneidade e até certa independência das múltiplas narrativas do personagem narrador Quaderna na *Pedra do Reino*, formando um mosaico, um labirinto que, segundo Idelette Muzart, torna difícil até para quem leu diversas vezes o romance, fazer um resumo da obra sem traí-la ou subtraí-la de alguma maneira.

Compartilhamos da mesma angústia. Parece-nos que esse próprio estudo vai ficando em pedaços, tantas as possibilidades. Esse labirinto de histórias, acontecimentos, casos e mitos são costurados tanto por citações dos poemas de cordel como por poemas eruditos de autores como Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias. Um Gonçalves Dias citado como “poeta visionário” dos acontecimentos do sertão logo no início do romance. É uma longa citação, mas vale a pena para perceber o tom da narrativa:

Há três anos passados, na Véspera de Pentecostes, dia 1º de junho 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 [o narrador Quaderna] [...] Era realmente uma verdadeira “desfilada moura” [...] uma atmosfera de feira-de-cavalos; de sortilégios e encantamentos; de companhia de Circo; de comboio-de-mal-assombrados; de cavalaria de rapina; de comércio de raízes, augúrios e zodíacos [...] uma tribo de Ciganos sertanejos em viagem. Uma coisa que talvez cause estranheza aos menos avisados é que o genial Poeta brasileiro e Patrono-acadêmico, Antônio Gonçalves Dias, tendo vivido um século antes dessa cena, já previsse que ela ia acontecer [...] “os poetas são verdadeiros visionários”:

*Eram ciganos errantes,  
Atilados e torcidos,*

*Trocadores de Cavalos  
Com semblantes de atrevidos:  
Causa medo vê-los tantos,  
Tão astutos e crescidos.  
Vinham Ladrões de cavalo,  
Vinham muitos Raizeiros,  
Vinham, do Sol abrasados,  
Nossos bárbaros Guerreiros,  
Bons dizeiros de Sortes,  
Muitos e bons Cavaleiros!  
E vinha o Donzel errante  
No cerco dos roubadores!  
De sua Dama-de-Copas  
No Escudo trazia as cores:  
Tinha amor pela Sonhosa,  
Eram claros seus amores!  
Enfim, dizer quanto vimos  
Não cabe neste papel:  
Vinham muitas alimárias  
- são roubadas a granel –  
e vinha o Alumioso,  
montado em branco Corcel!<sup>36</sup>.*

Logo no primeiro fragmento, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna se apresenta como Cronista-fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão, se refere eruditamente a Gonçalves Dias e às novelas de cavalaria que já percebemos anteriormente ao falarmos da Demanda do Santo Graal, que é do ciclo arthuriano, dá tom de religiosidade ao citar a época de Pentecostes e tom popular ao destacar o clima circense. É, então, o popular e o erudito caminhando lado a lado. Uma ambivalência que se mostra em movimento constante em toda a obra de Ariano Suassuna.

A própria expressão aula-espetáculo, que Suassuna escolhe para denominar as suas apresentações pelo país, demonstra esse tom erudito da aula somado ao tom popular do espetáculo. No *Romance da Pedra do Reino*, a maioria das personagens tem ponto e contraponto. Quando o narrador Quaderna começa a descrever as personagens da trama, desde sua família, passando pela descrição de sua casa, que é também biblioteca, os opostos se apresentam.

Como exemplo, apresentamos além daqueles que destacamos para analisar separadamente, seus primos Arésio e Sinésio (o Alumioso), que são filhos do padrinho Dom Pedro Sebastião - aquele que foi misteriosamente assassinado e que gera o inquérito ao qual Quaderna responde. Arésio é duro, solitário, violento, moreno, de barba cerrada e negros

---

<sup>36</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.35-37.

cabelos encaracolados. Já Sinésio, dez anos mais moço, é calmo, alumiado, alourado, estimado por todas as pessoas, principalmente pelos pobres, da fazenda e da vila.

Durante a trajetória, o narrador Quaderna está sempre entre pontos de oposição, e a dualidade está inclusive na própria imagem da pedra, dois rochedos gêmeos da região de Pedra Bonita, mais especificamente na cidade de São José de Belmonte, divisa de Pernambuco e Paraíba, no meio árido do sertão do Cariri. É, aliás, entre esses dois estados, que Ariano cresce e constrói suas referências.

Durante todo o romance contado pelo narrador Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, é também possível observar: o *Brasil Real* e o *Brasil Oficial*, o sagrado e o profano, o arcaico e o moderno, a literatura oral e a escrita, o local e o universal. Do ponto de vista do castelo poético, do riso a cavalo no galope do sonho, do rei e do palhaço como facetas da alma humana.

*O Romance da Pedra do Reino e o príncipe de sangue do vai-e-volta* começou a ser escrito em 1958 e foi lançado em 1971. Então, para situá-lo no debate cultural do país, é preciso destacar que sua produção ocorreu num período dos mais conturbados de nossa história: os anos 60 e início dos 70. Período mais duro do regime militar no Brasil, conhecido como anos de chumbo. Nessa época, movimentos sociais de massa, estudantis e de esquerda foram calados à força. É nesse cenário que Suassuna lança as bases do seu Projeto Armorial, colocando-se como um projeto diferente tanto dos grupos que propunham uma arte politicamente engajada, a exemplo do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC), quanto dos grupos ligados à vanguarda e ao experimentalismo, como os neoconcretistas e os tropicalistas.

Por conta disso, Suassuna foi muito criticado e identificado com o ideário do regime militar, já que a política cultural do Estado buscava naquele momento justamente essa imagem integrativa do país por meio da eliminação de barreiras entre o *popular* e o *erudito* para que houvesse em certa medida controlável, uma identidade nacional conciliadora das diferenças. Tal crítica talvez não seja infundada quando percebemos no *Romance da Pedra do Reino* o encontro desse *popular-erudito* em toda a narrativa, como já viemos delineando desde o início deste estudo.

Na própria capa do livro do romance há a representação do duelo entre o professor Clemente e o filósofo Samuel, mestres do narrador Quaderna e de ideologias opostas. Tal ilustração, em que se percebe que cada um segura um penico – ponto em que o riso popular chega em cambalhota –, é rodeada por uma carta de baralho onde constam todos os naipes.

Se por um lado há uma fala de conciliação de contrários, há também, quando vemos a representação de uma carta de baralho onde constam todos os naipes, a intenção de dizer que a obra literária e também a arte como um todo caminha por todos os discursos sem querer prender-se a nenhum. Por isso Suassuna, ao que nos parece, é, para além das críticas, alguém que sabe habilmente, como esse pretendente a intelectual mediador, trazer a sua cultura nordestina ao foco, sem arriscar a garganta, dito assim, palavra por palavra, na voz do narrador Quaderna, e ainda, em outro momento, mostra que reconhece que esse tipo de ação gera muitas críticas. Veja fragmento de *A Pedra do Reino*:

Saí para a calçada, enceguecido ao mesmo tempo por minha má visão e pelo terrível sol sertanejo, que fulgurava nas pedras e nos cristais do chão, àquela hora zodiacal (...) Deixando a calçada, comecei, agora como um desafio, a caminhar pelo meio da rua, hábito que sempre tive e que sempre foi alegado, na Vila, como um dos argumentos mais definitivos contra o meu caráter<sup>37</sup>.

Bem lembra Idelette Muzart-Fonseca dos Santos<sup>38</sup> que resumir a *Pedra do Reino* seria como destruí-la, pois a obra é composta por todas essas idas e vindas, lirismos e comichões, debates políticos e filosóficos, múltiplas citações, alusões e referências históricas e literárias que são contadas por um narrador que se diz Rei do Quinto Naipes do Baralho, o coringa. Voltando ao criador Suassuna, este acompanhou os tons oficiais do contexto político da época apesar de, em seu discurso, mostrar ou *traduzir* o seu Brasil *Real* (armorial). Paradoxal sempre e com a fala simpática e conquistadora.

Vejamos fragmento do jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, de 6 de agosto de 2006, quando ele mesmo explica essa questão:

... Ariano Suassuna, que na década de 60 não se aliava politicamente ao então governador Miguel Arraes por detestar o marxismo, ainda tem críticas à doutrina. - Eu realmente não apoiava Arraes, devido à sua ligação com os marxistas, que naquela época eram intolerantes e dogmáticos. Eram os tempos do stalinismo e, quando eu falava mal do imperialismo americano, eles batiam palmas. Quando dizia que a União Soviética estava fuzilando os intelectuais, eles diziam que eu estava vendido ao ouro americano. Sempre fui de esquerda, mas nunca fui nem serei marxista<sup>39</sup>.

Essa intolerância ao marxismo se explica pelo tal excesso do homem emocional de Miguel de Unamuno na fala de Suassuna: “A emoção é, para a Arte, tão fundamental quanto a reflexão [...]”, diz ele. “[...] Shakespeare, que não tinha medo do choro nem do riso, [...] trata

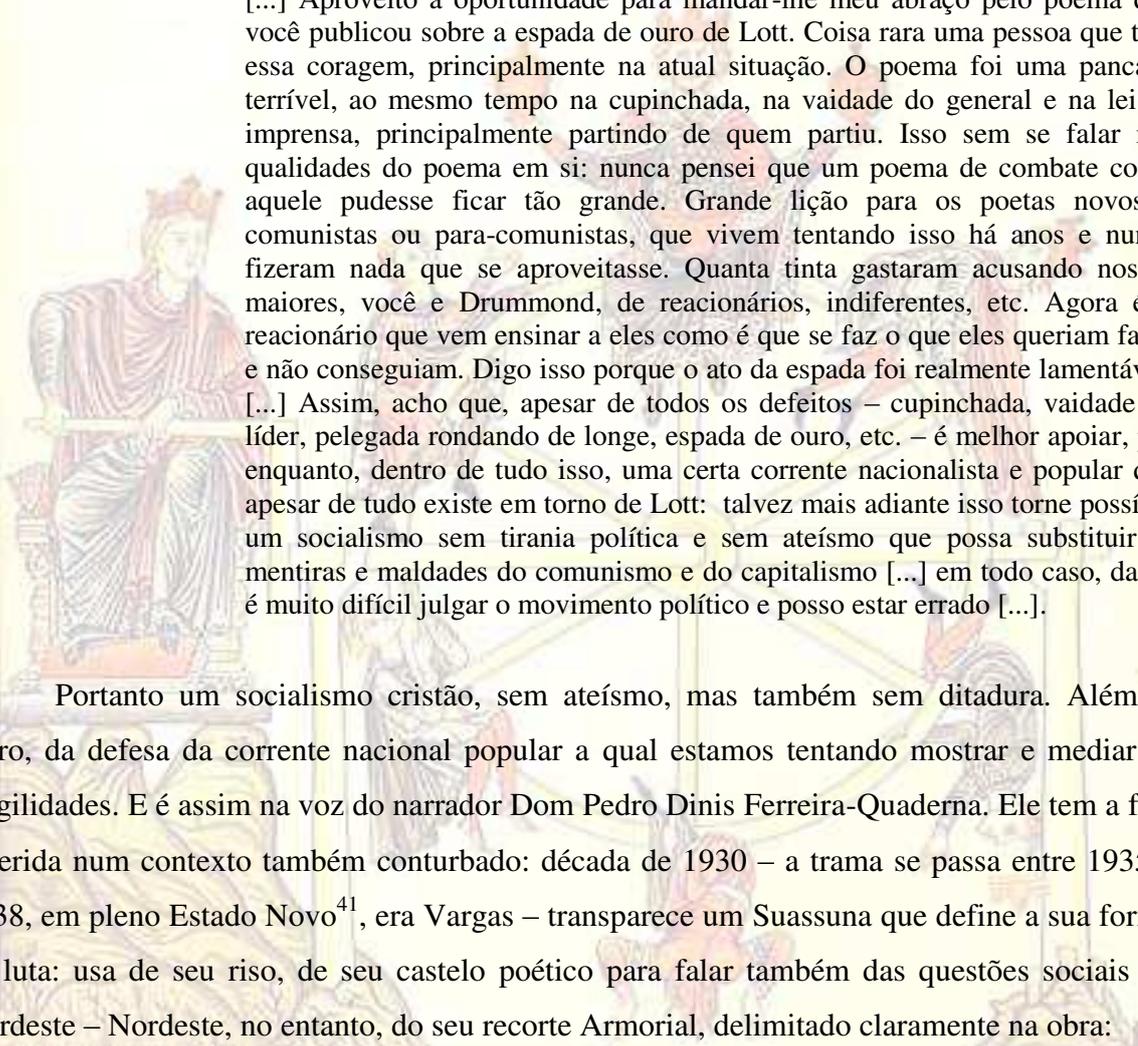
<sup>37</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.320-321.

<sup>38</sup> SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

<sup>39</sup> In *O Globo*, 6 de agosto de 2006, p. 13.

de política sem fazer teatro político [...]”<sup>40</sup>. E tal impressão também se explica pelo enfoque de sua religiosidade, que não permite nenhuma ação ou ideologia que não creia na existência do Deus cristão. Sua posição e ação política ficam claras em correspondência que escreveu ao poeta Manuel Bandeira em 1956. É uma carta de agradecimento pelo fato de Bandeira ter liberado o poema “Cotovia” para ser musicado por um instrumentista e compositor do Quinteto Armorial.

Data de 19 de novembro de 1956. Então, em meio ao assunto, ele diz assim:



[...] Aproveito a oportunidade para mandar-lhe meu abraço pelo poema que você publicou sobre a espada de ouro de Lott. Coisa rara uma pessoa que tem essa coragem, principalmente na atual situação. O poema foi uma pancada terrível, ao mesmo tempo na cupinchada, na vaidade do general e na lei de imprensa, principalmente partindo de quem partiu. Isso sem se falar nas qualidades do poema em si: nunca pensei que um poema de combate como aquele pudesse ficar tão grande. Grande lição para os poetas novos e comunistas ou para-comunistas, que vivem tentando isso há anos e nunca fizeram nada que se aproveitasse. Quanta tinta gastaram acusando nossos maiores, você e Drummond, de reacionários, indiferentes, etc. Agora é o reacionário que vem ensinar a eles como é que se faz o que eles queriam fazer e não conseguiam. Digo isso porque o ato da espada foi realmente lamentável. [...] Assim, acho que, apesar de todos os defeitos – cupinchada, vaidade do líder, pelegada rondando de longe, espada de ouro, etc. – é melhor apoiar, por enquanto, dentro de tudo isso, uma certa corrente nacionalista e popular que apesar de tudo existe em torno de Lott: talvez mais adiante isso torne possível um socialismo sem tirania política e sem ateísmo que possa substituir as mentiras e maldades do comunismo e do capitalismo [...] em todo caso, daqui é muito difícil julgar o movimento político e posso estar errado [...].

Portanto um socialismo cristão, sem ateísmo, mas também sem ditadura. Além, é claro, da defesa da corrente nacional popular a qual estamos tentando mostrar e mediar às fragilidades. E é assim na voz do narrador Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Ele tem a fala inserida num contexto também conturbado: década de 1930 – a trama se passa entre 1935 e 1938, em pleno Estado Novo<sup>41</sup>, era Vargas – transparece um Suassuna que define a sua forma de luta: usa de seu riso, de seu castelo poético para falar também das questões sociais do Nordeste – Nordeste, no entanto, do seu recorte Armorial, delimitado claramente na obra:

<sup>40</sup>SUASSUNA, Ariano. “A Compadecida e o Romanceiro Nordestino”. In SILVA, Maximiliano de Carvalho (prefácio e supervisão). *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 154-164.

<sup>41</sup> O período autoritário que ficou conhecido como Estado Novo teve início no dia 10 de novembro de 1937, com um golpe liderado pelo próprio presidente Getúlio Vargas, e apoiado, entre outros, pelo general Góes Monteiro. Para que ele tivesse êxito, foi preciso eliminar as resistências existentes nos meios civis e militares e formar um núcleo coeso em torno da idéia da continuidade de Vargas no poder. Esse processo se desenvolveu principalmente ao longo de 1936 e 1937, impulsionado pelo combate ao comunismo e por uma campanha para a neutralização do então governador gaúcho Flores da Cunha, considerado, por seu poder político e militar, um obstáculo ao continuísmo de Vargas e à consolidação de um exército forte, unificado e impermeável à política.

[...] Era um decreto da Providência Divina, que desejava fixar os Ferreira-Quadernas exatamente na fronteira das duas Províncias mais sagradas do Império do Brasil, a Paraíba e Pernambuco, às quais somente o Rio Grande do Norte pode ser ajuntado em absoluto pé de igualdade. Delineavam-se assim, aos poucos, as fronteiras do nosso Império da Pedra do Reino, cortado pelos sete Rios sagrados e integrado por seus sete Reinos tributários<sup>42</sup>.

É sua estética que nos impressiona, pela riqueza e criatividade de tal transfiguração que pesa, desconstrói e ri de cada crítica ou tom ideológico. Vemos que, trazendo no próprio nome a vaidade, as armas do sertão e a capacidade da transfiguração poética e do riso da absolvição, Quaderna pretende construir a sua obra popular-erudita numa década de 1930 em que, segundo Antonio Candido em seu ensaio *A Revolução de 30 e a cultura*, foram anos de engajamento político, religioso e social. Diz ele que houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas.

[...] traço interessante ligado às condições específicas do decênio de 1930 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem co-extensivos à própria literatura brasileira... naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética<sup>43</sup>.

A escolha histórica de Suassuna, para além do fato amplamente difundido de que em sua *Pedra do Reino* há a dimensão de superação da morte de seu pai ocorrida em 1930, e que ele estetiza na obra uma voz que se opõe ao desenfreado crescimento urbano da época, essa escolha implica um projeto ideológico que encontra tanto a sua dimensão religiosa católica quanto a busca da pureza da cultura popular modernista em Mário de Andrade, por exemplo. O próprio Antonio Candido afirma, no mesmo ensaio, que são os decênios de 1930 e 1940 que assistem à consolidação e difusão política modernista e também à produção madura de nomes como Mário de Andrade.

Como parêntesis necessário, vale um pequeno histórico sobre a literatura de cordel. Ela chegou à península Ibérica por volta do século XVI e recebeu inicialmente o nome de *pliegos sueltos* na Espanha e de folhas soltas, ou volantes, em Portugal. É por intermédio dos portugueses que o cordel chega ao Brasil, mais especificamente à Bahia, já que Salvador é a capital até 1763. E a partir de Salvador se irradiou pelos outros estados do Nordeste. Em Portugal havia uma especificidade: no século XVIII, era comum entre os portugueses a expressão *literatura de cego*, por causa da lei promulgada por Dom João V, em 1789, permitindo à Irmandade dos Homens Cegos de Lisboa negociar com esse tipo de publicação.

---

<sup>42</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.71

<sup>43</sup> CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. 2 ed. p. 187.

Talvez também por isso, quando começa a contar sua epopeia ao Corregedor, o narrador Quaderna se diz cego. Assim transparece uma permissão histórica de “transitar” por esses cordeis. Disse Glauber Rocha em texto de apresentação ao filme *Deus e o Diabo na terra do sol* que “quem anda pelo sertão conhece bem um cantador – velho e cego (que cego vê a verdade no escuro e assim canta o sofrimento das coisas), bota os dedos no violão e dispara nas feiras, levando de feira em feira e do passado para o futuro a legenda sertaneja; estória e tribunal de Lampião, vida, moralidade e crítica [...] Na voz de um cantador estão o não e o sim [...]”. Desse modo, nas medidas de sonho e religiosidade em Suassuna, que se afasta da medida revolucionária de Glauber, Quaderna cega pelo sol do sertão.

A denominação literatura de cordel surge porque este material – folhetos impressos em linotipo, capa ilustrada com xilogravura de uma cor em papel simples de gramatura baixa e dobrados também simplesmente, sem acabamento em cola ou grampo (por isso folhas soltas) – começa a ser vendido nas feiras do Nordeste, pendurados com grampos, num cordão que é uma espécie de varal. É ainda importante lembrar que só em 1750 começam a surgir no Brasil os primeiros criadores de literatura de cordel oral; antes disso, só os portugueses criavam seus cordeis, escritos, e eram conhecidos como poetas de gabinete ou poetas de bancada. Exatamente como Suassuna se descreve quando se diz um intelectual que observa a cultura popular da janela do seu gabinete.

Segundo Luís da Câmara Cascudo, no livro *Vaqueiros e Cantadores*, os folhetos foram introduzidos no Brasil pelo cantador Silvino Pirauá de Lima e depois pela dupla Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista. No início da publicação da literatura de cordel no país, muitos autores de folhetos eram também cantadores, que improvisavam versos, viajando pelas fazendas, vilarejos e cidades pequenas do sertão.

Com a criação de imprensas particulares em casas e barracas de poetas, mudou o sistema de divulgação. O autor do folheto podia ficar num mesmo lugar a maior parte do tempo, porque suas obras eram vendidas por folheteiros ou revendedores empregados por ele. Foi o cordelista Leandro Gomes de Barros, nascido em 19 de novembro de 1865, considerado um dos grandes da Literatura de Cordel, que contou em verso a peleja de Riachão com o Diabo:

Esta peleja que fiz  
Não foi por mim inventada,  
Um velho daquela época  
A tem ainda gravada  
Minhas aqui são as rimas  
Exceto elas, mais nada.

Além do exemplo de intertextualidade da cultura popular, em que um autor pega fragmentos da obra do outro e incorpora em suas próprias, incorporação que remete à palavra recado, há a presença da religiosidade e da tragicidade. Na cultura popular do Nordeste, então, além da forte tradição ibérica refletida na obra de Suassuna, imagens como a do Diabo são arquétipos encarados pelos cantadores, contadores e mesmo pessoas comuns nascidas nesse sertão não como transcendentais, mas quase que como iguais. Deus, Diabo ou figuras religiosas como Nossa Senhora são citados com uma intimidade carinhosa ou com um tom desafiador de quem encara o vizinho ou recebe para um café.

No *Romance da Pedra do Reino*, Tia Filipa – que cria Quaderna na Fazenda da Onça Malhada – se refere ao Diabo com muita raiva, mas sem medo, e a Nossa Senhora como a grande protetora que pode estar ao seu lado, em exemplo que nos parece de forte amizade. Como se Nossa Senhora compreendesse como mulher as aflições de Filipa. Um tipo de religiosidade popular que traz para o âmbito familiar o transcendente. E é nesse encontro entre religiosidade e cultura popular oral que Quaderna se forma no sertão. Assim descreve a formação de sua obra ao Corregedor:

[...] na minha epopeia, quando o senhor for lê-la, olhando com cuidado encontrará um Inferno, um Purgatório e um Paraíso – o Pai, o Diabo, o Filho, a Mulher e o Espírito Santo [...] é possível também, segundo vive dizendo Clemente em seus arrebatamentos de filósofo sertanejo, que o próprio Mundo, [...] “fosse um animal monstruoso, uma Onça- Parda enigmática, que nós tínhamos de capturar e domar, sob pena de morte” [...] <sup>44</sup>.

Ao descrever essa formação da epopeia ao Corregedor transparece na obra o ciclo *religioso e de moralidades* que tenciona *bem e mal*. Suassuna mostra na fala de Quaderna citada acima uma quase dogmática posição do intelectual mediador da cultura em defesa de certa delimitação. É preciso capturar e domar o mundo sob pena de morte. Isso porque ele diz também que a onça é o mundo e o homem uma raça piolhosa que vive agarrada ao seu pêlo. Mas, por outro lado, Quaderna continua a fala: “Quem tem medo de Onça não se mete a andar no mato.” Nesse ponto transparece em Quaderna um Suassuna do *ciclo heróico* e defensor da cultura Armorial, sem medo da modernidade, que o critica e aplaude, que o desconstrói e ri. E nesse movimento pendular sabe ser o Rei do Quinto Naípe, o *bobo* que equilibra ou tenta equilibrar a vaidade do *rei* e traz cada *onça* em sua jaula ou então domesticada em sua varanda.

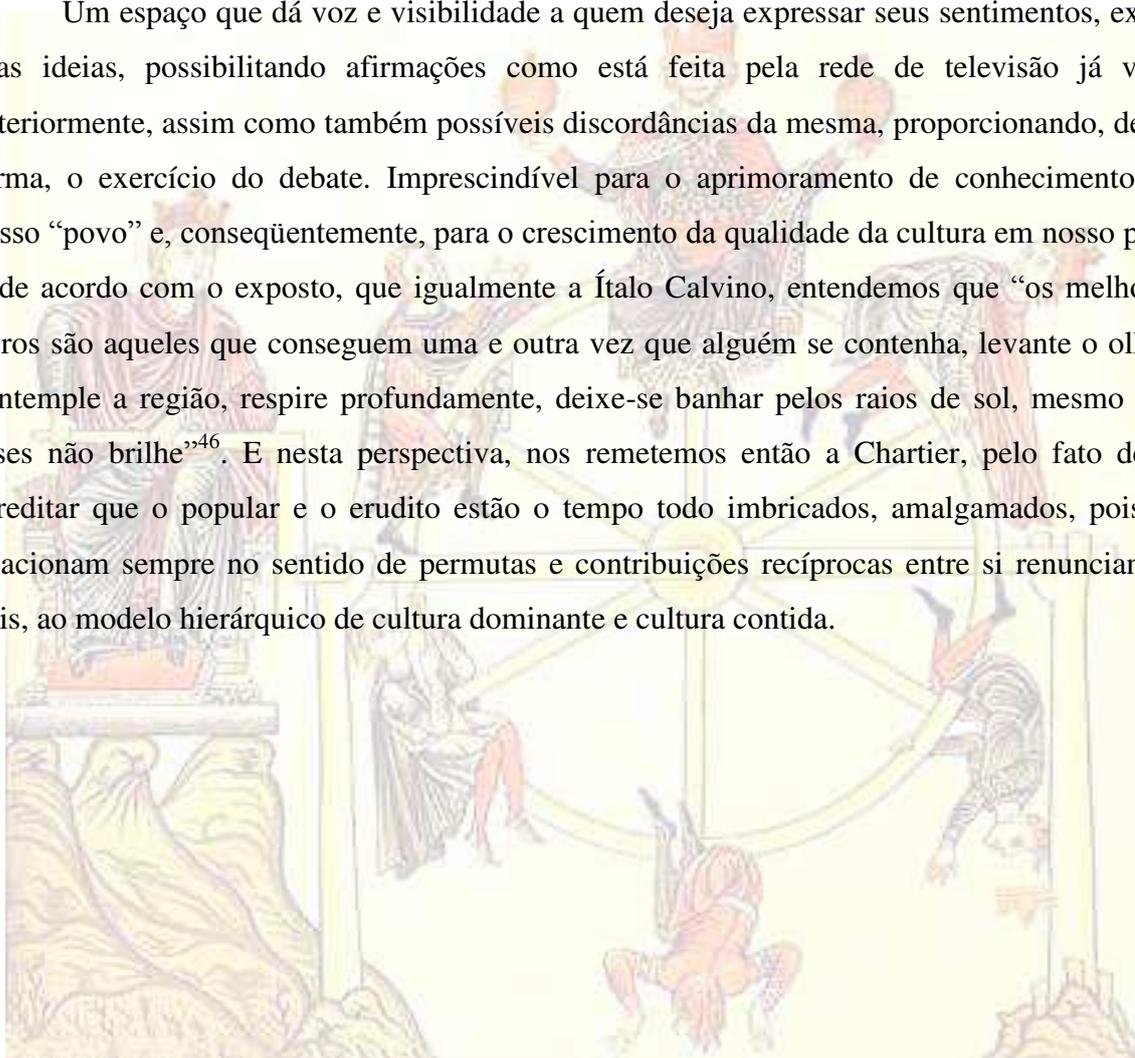
Em uma entrevista transmitida pela rede Globo de televisão Ariano Villar Suassuna foi definido como “um brasileiro que nos ensina a ver com mais afeto e entender melhor o povo

---

<sup>44</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.441.

do nosso país”<sup>45</sup>. Devemos considerar o quanto é complexa essa colocação, pelo motivo desta nos incitar à reflexão acerca de quem seja esse povo tão mal visto e não compreendido que o escritor apresenta na criação de sua obra através de suas práticas e representações. Na verdade, o aprofundamento dessa discussão não cabe nesse trabalho, em um próximo talvez, o que importa no momento é ressaltar a relevância das residualidades ibéricas enquanto permanências de uma medievalidade no nordeste, neste caso, seja ela representada através de uma linguagem literária, teatral ou cinematográfica; enquanto um veículo de comunicação.

Um espaço que dá voz e visibilidade a quem deseja expressar seus sentimentos, expor suas ideias, possibilitando afirmações como está feita pela rede de televisão já vista anteriormente, assim como também possíveis discordâncias da mesma, proporcionando, dessa forma, o exercício do debate. Imprescindível para o aprimoramento de conhecimento do nosso “povo” e, conseqüentemente, para o crescimento da qualidade da cultura em nosso país. É de acordo com o exposto, que igualmente a Ítalo Calvino, entendemos que “os melhores livros são aqueles que conseguem uma e outra vez que alguém se contenha, levante o olhar, contemple a região, respire profundamente, deixe-se banhar pelos raios de sol, mesmo que esses não brilhe”<sup>46</sup>. E nesta perspectiva, nos remetemos então a Chartier, pelo fato deste acreditar que o popular e o erudito estão o tempo todo imbricados, amalgamados, pois se relacionam sempre no sentido de permutas e contribuições recíprocas entre si renunciando, pois, ao modelo hierárquico de cultura dominante e cultura contida.



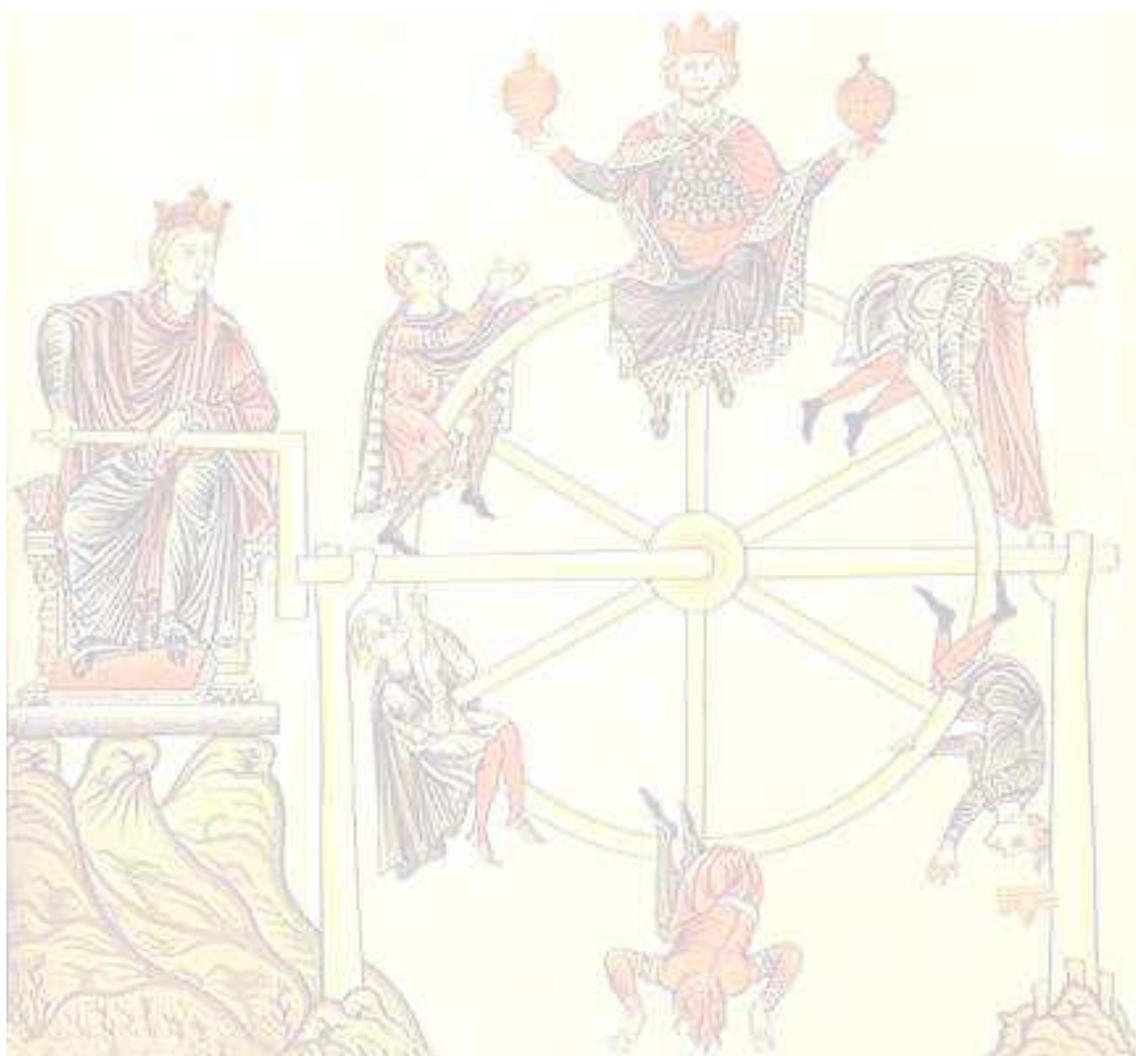
---

<sup>45</sup> Entrevista concedida ao jornalista Ednei Sulvestre no Rio de Janeiro para o jornal da noite da Rede Globo de televisão no dia 16/06/2007.

<sup>46</sup> CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## CAPÍTULO II - Residualidades ibero-mouriscas e recepções impressas no Romance d'A Pedra do Reino

---



Quaderna, em *A Pedra do Reino*, se conta criado na *Fazenda da Onça Malhada* pela Tia Filipa, ouvindo suas histórias, contadas, cantadas e lembradas oralmente. Tia Filipa é casada com o Cantador João Melchíades, padrinho de crisma de Quaderna, que traz para o mundo familiar os cantos e contos populares, contos populares que formam o mundo do narrador que quer criar um “reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco [...]”. Aliás, veja que, tomando Câmara Cascudo como fonte: o conto popular nunca é uno e típico, mas tecido de elementos vindos de muitas origens, numa fusão que se torna nacional pelo narrador e internacional pelo conteúdo temático<sup>47</sup>. A variedade dos fios formadores do conto popular, diz Cascudo, dá a ilusão do inesgotável em tal imaginação.

É essa imagem do inesgotável que transparece em Tia Filipa, uma mulher ao mesmo tempo forte e delicada, que conta e canta as histórias populares, trazidas a casa pelo Cantador João Melchíades, enquanto faz renda de bilro. Sobre Tia Filipa, Quaderna dizia assim:

Impressionava-me a calma, a modéstia e a energia mansa que ela conseguia conciliar com a coragem viril e os assomos cavaleiros dos dias em que estava azeitada. Nesses dias de calma cotidiana, vestindo a saia comprida e o casaco com mangas que sempre usou, punha óculos de aro de ouro e, sentando-se à almofada, fazia rendas e rendas, cantando velhas cantigas e *folhetos*, que sabia de cor, às dúzias [...] fazendo renda e cantando suas cantigas, ela dirigia tudo, despoticamente: desde a criadagem até a educação, o catecismo e as diversões das filhas dos moradores e Vaqueiros<sup>48</sup>.

A feitura da renda é a imagem que representa essa variedade de fios dos quais fala Câmara Cascudo. Tia Filipa conta ao tecer... Tece, ao contar, com os fios das citações do romanceiro popular do Nordeste, remetendo, então, ao fato de que essas cantigas e folhetos populares desenham uma residualidade ibérica e mourisca, criando um tecido que, na *Pedra do Reino*, constrói inúmeras reminiscências no narrador Quaderna.

Mas Tia Filipa, em seu tom artesanal-guerreiro-religioso, não era a única responsável por tecer esse mundo que Quaderna recepciona. O cantador João Melchíades Ferreira e a “Velha do Badalo” Maria Galdina, junto a Filipa, construíram o *reino da poesia* pelo qual Quaderna transitava e que o ensinou a transfigurar sua “vida cinzenta, feia e mesquinha”. A velha Maria Galdina era meio abilolada, dizia Quaderna, mas era muito amiga da Tia Filipa. Ajudava-a na feitura das rendas. Era artesã importante nesse tecer dos fios. Maria Galdina era conhecida por três apelidos: Sá Maria Galdina, Galdina Gato e Sá Maria do Badalo, pelo fato

---

<sup>47</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Prefácio de Antônio Balbino. 3 ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1972. p. 303.

<sup>48</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p. 86

de ser da família Gato e de morar no Badalo, uma região de nosso município de Taperoá onde só dá doido. Ela tinha horror a ouvir isso. Aparecia às vezes na:

[...] ‘Onça Malhada’, para vender ovos, coentro e galinhas. Tia Filipa comprava tudo, sem precisar. E como só a chamava respeitosamente de *Dona* Maria Galdina, não ligando para sua sandice, a velha era louca por ela. Braba com todo mundo, com Tia Filipa era um cordeiro. [...] a amizade entre minha tia e a Velha do Badalo estreitou-se ainda mais quando elas descobriram que ambas gostavam de umas velhas cantigas que somente elas ainda sabiam. Depois daí, quando Sá Maria Galdina ia lá em casa, sentava-se no chão, perto da almofada onde Tia Filipa fazia renda, e começavam a cantar, uma ajudando a outra [...] <sup>49</sup>.

Surge aí, quando Quaderna destaca que Tia Filipa é sempre ajudada por Nhá Galdina, mais uma vez, o “Rei do Quinto Naípe do Baralho”. É que a abilolada Galdina parece-nos traduzir o Louco nas cartas de Tarô, que é simbologia equivalente ao curinga do baralho. Diz-se do Louco que ele, como o curinga, se distingue pela ausência de cifra para significar que está à margem de qualquer conduta ou arcabouço. Seu traje de cores desencontradas lembra a de um *bufão* que, segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin (1993), caricaturava a corte, os reis e os senhores. Mas a carta do Louco também indica as inúmeras mudanças, às vezes até incoerentes, contra que o narrador se debela. A loucura é, enfim, uma capacidade de furor, impulsividade cega e certa solidão. No entanto, como personagem singular, o Louco não se preocupa com os perigos do caminho porque se sabe invulnerável e imortal, e, por isso mesmo, está exposto a todo o tipo de faltas para que se modifique o peso do real.

Parece-nos dizer Suassuna que, na construção das apropriações do narrador Quaderna, o poeta pisa no pasmoso e que a loucura representada por Sá Galdina consiste, atentando para a recepção ibérica na obra de Suassuna, numa caricatura de Dona Maria I, a Louca, princesa da Beira e que se tornou Rainha de Portugal em 1777, dá a Quaderna certa liberdade e segurança na poesia ao caminhar pelo que se opõe aos elementos da modernidade. É mais uma vez a cambalhota do *palhaço-poeta*. Dizia Quaderna:

[...] Tudo isso me ajudava aos poucos [...] tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino Encantado [...] minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do meu pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos folhetos <sup>50</sup>.

Após falarmos da infância do narrador Quaderna, que trouxe os tijolos que formaram o seu castelo poético oral-popular, é importante, agora, apresentar, em detalhes, Clemente e

<sup>49</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p. 90.

<sup>50</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p. 100.

Samuel, os professores formadores da erudição quadernesca, para que se percebam em distância regular as medidas das referências biográficas, estéticas e ideológicas na construção de cada uma dessas personagens, além de entender a Academia de Letras dos Emparedados do Sertão, que, nesse sentido, traduz a vaidade “rei-professor” do autor Suassuna.

O objetivo final do narrador Quaderna é transformar-se no *Gênio Máximo da Humanidade*, construindo uma obra completa, lapidar e de primeira classe que seja a cristalização da nacionalidade brasileira. Bem, cristalização da nacionalidade já é uma expressão problemática, como vimos nas palavras de José Miguel Wisnik<sup>51</sup>, quando trata das questões da cultura popular e nos chama a atenção para os estojos museológicos criados pelos eruditos ao tratar das manifestações populares. Ao usar cristalização, Suassuna traduz mais uma vez uma nacionalidade estática. Cristalizar é permanecer em um mesmo estado, não experimentar mudança<sup>52</sup>. Para atingir esse objetivo durante a narrativa, Quaderna disputa com seus dois mestres, o advogado Clemente Hará de Ravasco Anvérsio e o promotor Samuel Wandernes, o título de *Gênio da Raça Brasileira*.

Esse duelo pelo título e a construção da sua obra lapidar são um artifício estético, por intermédio do narrador Quaderna, para que a voz de Suassuna aproveite para tencionar críticas, confessar controles e manipular as linhas do personagem-marionete Quaderna ao tom de uma tríplice demanda novelosa<sup>53</sup>: a demanda religiosa (sebastianismo), a demanda política e a demanda literária.

Clemente e Samuel são pensamentos em oposição, transfigurados em personagens. Quaderna quer a mediação, o “meio do caminho” dessas tensões. Assim, coloca-se em posição de argumentação diante de cada parecer crítico que tem sempre como tema a identidade nacional. Constrói uma fala de conciliação. Nessa posição ele tenta, por vezes, harmonizar as antinomias e, outras vezes, festeja os burburinhos e deixa que esses mesmos antagonismos se choquem, caricaturando-os e destacando suas fragilidades. É que cada uma dessas arengas também faz parte do próprio Quaderna e do próprio autor Suassuna.

O professor Clemente, negro e de esquerda, é o preceptor da família Quaderna, e mora com eles na fazenda da Onça Malhada bem antes da chegada de Samuel. É, segundo o narrador, uma sumidade. Bacharel em direito, historiador e filósofo sertanejo, concebia há um tempo o *Tratado de Filosofia do Penetral*, destinado a ultrapassar os Estudos Alemães de

<sup>51</sup> WISNIK, José Miguel. *Música*. Coleção O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo : Editora Brasiliense, 1983.

<sup>52</sup> *Idem. Ibidem*. 1983.

<sup>53</sup> Essa expressão é utilizada por Sonia Ramalho de Farias. In: FARIAS, Sonia Ramalho de. *Ariano Suassuna: espaço regional, cultura e identidade nacional*. [online] In Revista Brasil de Literatura, 2002. Disponível na Internet via: <http://members.tripod.com/~lfilipe/soniaramalho.htm#S> . Acesso: julho, 2010.

Tobias Barreto. Filho de pais desconhecidos, Clemente é descrito como um negrinho bonito de cabelo bom, deixado na porta do latinista Antonio Gomes de Arruda, que o criou e formou. Vale aqui destacar o sopro biográfico: Antonio Gomes de Arruda, patrono da cadeira 9 da Academia Paraibana de Letras, teve papel fundamental na formação de João Suassuna, pai do autor Ariano. Casou-se inclusive, em terceiras núpcias, com a tia, irmã mais velha de seu pai

Clemente só aceita como valores “autenticamente brasileiros” a raça e a cultura negro-tapuia. Propõe como tema da "*Obra da Raça*" a mitologia negro-tapuia, principalmente a história de Zumbi dos Palmares, à qual empresta um caráter social revolucionário em contraposição à cultura hegemônica legada pela colonização europeia. E advoga, então, que "O Gênio da Raça Brasileira será um homem do povo, um descendente dos negros e tapuias, que, baseado nas lutas e nos mitos de seu povo, faça disso o grande assunto nacional, tema da obra da raça!"<sup>54</sup>.

Já Samuel defende a identidade brasileira da perspectiva da cultura e dos valores do colonizador ibérico. Samuel, alourado de direita, era também formado em direito e descrito como “um poeta do Sonho e pesquisador das Legendas”, que planejara a obra de gênio *O Rei e a Coroa de Esmeraldas*. Conta Quaderna que, para a feitura desse livro de tradição e brasilidade, se dedicara a pesquisas genealógicas e heráldicas sobre as famílias fidalgas de Pernambuco.

São, portanto, claras tensões opostas de pensamento que interagem com Quaderna e propiciam as discussões e defesas de seu pensamento da cultura nordestina popular de filtro letrado que concilia. Clemente e Samuel, por exemplo, representam os mestres-escola que, num sertão sem estrutura educacional, eram contratados por famílias mais abastadas e, mediante hospedagem temporária, ensinavam às crianças. E Quaderna, o sertanejo-letrado, harmoniza tensões de pensamento com o riso da conciliação.

No folheto XXXIX, *O Cordão Azul e o Cordão Encarnado*, é que Quaderna se apresenta como o Mateus do cavalo marinho<sup>55</sup> de vermelho e de preto. Nesse capítulo, Suassuna já traduz no título a disputa que se desencadeará entre Clemente e Samuel, quando Quaderna conta ter sido intimado a comparecer perante o Juiz-Corregedor. Tanto Clemente

---

<sup>54</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p. 196.

<sup>55</sup> O cavalo-marinho é um auto originário de Pernambuco, também conhecido noutras regiões como bumba-meu-boi, boi-de-reis, bumba e tantas outras denominações. Sofreu influência do elemento holandês, do totemismo africano e do espírito indígena, formando um amálgama das três raças que compõem o nosso povo. Surge no terreiro, onde dançam, brincam, tiram a sorte e são acompanhados de tocadores de bumbo, triângulo, ganzá, violão e atabaque. Esse complexo espetáculo, que envolve música, dança e teatro, chamado de “dança dramática” por Mário de Andrade e que até hoje representa uma das manifestações mais ricas de Pernambuco, foi fotografado por Verger em Recife em 1947. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3 ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1972.

quanto Samuel desenvolvem amplas teorias conspiratórias que explicam por que nem um nem outro, apesar de amigos de Quaderna, podem defendê-lo perante a oficialidade. Daí se traduz o fato de que sua fala nacional-popular-sertanejo pode ser criticada tanto por um lado quanto por outro, por isso deve transitar por todos os lados, conciliando, como Rei do Quinto Naípe do Baralho. E aí, pela clara demanda política, Clemente, como caricatura da esquerda, é integrante da Aliança Nacional Libertadora, “de cujo Comitê local era Presidente”<sup>56</sup>, e Samuel, como caricatura da direita, é da Ação Integralista Brasileira. Quaderna, em mais uma ação de mediação, explica a relação e transparece, em sua fala de mediador conciliatório, o seguinte:

[...] As relações existentes entre nós três, nobres Senhores e belas Damas, continuavam de certa forma curiosas. Como rivais, não nos suportávamos; mas como também precisássemos muito uns dos outros, não podíamos separar-nos. A rivalidade existente entre Samuel e Clemente tinha muitas causas literárias, mas, como Vossas Excelências já devem ter suspeitado, era principalmente de natureza política. [...] O pior, porém, é que a desgraçada dissensão que se manifestara desde o princípio entre aquelas duas personalidades geniais não se contentara em entravar somente o progresso político, literário e filosófico do Sertão, separando em divisões estéreis aqueles dois grandes homens que, de outra maneira, bem poderiam trabalhar juntos, com resultados extraordinários para a nossa Pátria. Acontece que a luta ideológica travada entre os dois estendera-se do campo puramente político até o literário, o histórico, o filosófico e até o religioso, se posso falar assim [...]<sup>57</sup>.

No fragmento, Quaderna diz “[...] bem poderiam trabalhar juntos”, conciliação de contrários a que Clemente e Samuel chamavam de “a Diana Indecisa”, personagem do pastoril. Sobre o pastoril, vale destacar que tal manifestação integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste, particularmente em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. É um dos quatro principais espetáculos populares nordestinos, sendo os outros o bumba-meu-boi, o mamulengo e o fandango. De tais espetáculos participa o povo ativamente, com suas estimulantes mediações, não se comportando apenas como passivo espectador, a exemplo do que acontece com os espetáculos eruditos. Muitas dessas operações servem de deixa para inteligentes e engraçadas improvisações, imprimindo ao espetáculo configurações diferentes e inesperadas de movimento e animação<sup>58</sup>.

O Pastoril, embora não deixasse de evocar a Natividade, caracteriza-se pelo ar profano. Por certa licenciosidade e até pelo exagero pornográfico, como aconteceu nos

<sup>56</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p. 254.

<sup>57</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p. 254.

<sup>58</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Prefácio de Antônio Balbino. 3 ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1972.

Pastoris antigos do Recife, as pastoras, na figura profana do auto natalino, eram geralmente mulheres de reputação duvidosa, sendo mesmo conhecidas prostitutas, usando roupas escandalosas para a época, caracterizadas pelos decotes arrojados, pondo à mostra os seios, e os vestidos curtíssimos, muito acima dos joelhos. Nos Presépios atuais, como nos Pastoris, encontram-se ainda os dois cordões: o Encarnado, no qual figuram a Mestra, a 1ª do Encarnado e a 2ª do Encarnado, e o Azul, com a Contra-Mestra, a 1ª do Azul e a 2ª do Azul. Entre os dois cordões, como elemento neutro, moderando a exaltação dos torcedores e simpatizantes, baila a Diana, com seu vestido metade encarnado, metade azul.

Tal referência ao pastoril religioso-profano apresenta tom ambivalente, ou não? Diz Quaderna: “[...] chamavam-me ‘A Diana Indecisa’, porque eu não me animava a aceitar totalmente nem o Comunismo de um nem o Integralismo do outro, se bem que tendendo mais para o integralismo de Samuel”<sup>59</sup>. Durante a narrativa, no folheto em que trata do duelo entre as duas ideologias, Quaderna é padrinho de Samuel:

[...] eu planejava uma manobra desleal para prejudicar Clemente e favorecer meu afilhado, Samuel. Sabia que, com um pouco de dissimulação, teria oportunidade de levá-la a cabo: os dois rivais, perdidos na grandeza de suas idéias e de seus sonhos, eram muito distraídos para as ciladas da vida prática. Por outro lado, à boa moda sertaneja, fui sempre muito sensível à honra de ser escolhido como padrinho. Quem me escolhe pode contar com um coiteiro fiel e protetor incondicional. Afilhado meu, para mim, nunca teve defeito nenhum<sup>60</sup>.

Assim, entendemos que a procura por uma identidade nossa, que valorize a vasta cultura popular existente no Nordeste Brasileiro, foi e ainda é uma constante no âmbito intelectual. E deste meio surge um movimento que busca fazer uma arte erudita através de elementos dos contextos populares, apoiando-se na literatura de cordel, na música, na cerâmica, na gravura e tapeçaria, na pintura e nos espetáculos populares de rua. Ariano Suassuna foi quem delineou este movimento, que traz à tona costumes, hábitos e festejos do povo muitas vezes esquecidos e desvalorizados. Buscando contribuir com essa produção surgiu nosso interesse em pesquisar sobre esses indícios ibérico e mourisco, via romance suassuniano e, a partir dos resultados, propor algumas chaves de leituras, condizentes com as apropriações dos elementos ibero-medievais que chegam ao sertão de Ariano.

Nesta obra, encontraremos rastros e itinerários sugeridos pelo autor para a busca de noções e olhares que nos forneçam uma articulação entre as recepções medievais e os folhetos populares. Podendo contribuir para compreender os lugares de memória e suas permanências

<sup>59</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p. 256.

<sup>60</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.256.

ibéricas e mouriscas no nordeste brasileiro. A partir da proposta de Suassuna, tomamos como motivos basilares para a pesquisa, além do próprio movimento do romance, três grandes momentos: a cultura enquanto desenho de um modelo aristocrático, o estudo da heráldica, dos brasões e do vestuário da Idade Média europeia como residualidades que chegam ao sertão de Ariano, e a análise de alguns personagens da obra como figuras no mundo de Quaderna.

### **1. Da cultura popular ao *ethos* medieval: articulações temáticas.**

A Cultura popular em Ariano esboça um modelo que inscreve, a partir do jogo das apropriações, um *ethos* aristocrático de medievalidade e a construção de uma identidade nacional particular. Esse *ethos* medieval seduz porque faz com que não haja antinomias no campo da recepção. Assim, a cultura popular que aparece no livro de Suassuna é uma colagem de traços populares e eruditos, uma atuação articulada de partes que constrói um *ethos* caboclo pautado no cavaleiro sertanejo e de uma tradição tão antiga que vêm desde os ferros de marcar bois até as reminiscências ibero mouriscas do século XI. Essa cultura popular configura um portal que imprime marcas através de fragmentos ibéricos e mouriscos presentes na obra.

Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o povo se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por estes intelectuais insistentes para que eles cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias. Novos termos são um ótimo indício do surgimento de novas ideias.

Se todas as pessoas numa determinada sociedade partilhassem da mesma cultura, não haveria a mínima necessidade de se usar a expressão cultura popular. Na maioria dos lugares, existia uma estratificação cultural e social. Havia uma minoria que sabia ler e escrever, e uma maioria analfabeta, e parte da minoria letrada sabia latim, a língua dos cultos. O que se necessita ressaltar é que vários estudiosos problematizam o que se pode chamar de sentido “residual” da cultura popular enquanto cultura ou tradição dos incultos, dos iletrados, da não elite.

Não era apenas a nobreza que participava da cultura popular; o clero também, particularmente no século XVI. Durante o Carnaval, como observou um florentino:

[...] homens da Igreja estão autorizados a se divertir. Frades jogam bola, encenam comédias e, vestidos a caráter, cantam, dançam e tocam instrumentos. Mesmo as freiras são autorizadas a celebrar, vestidas como homens<sup>61</sup>.

Assim, em vários ensaios, o historiador Roger Chartier<sup>62</sup> nos alerta sobre o fato de que não faz sentido, tentar identificar a cultura popular por alguma distribuição supostamente específica de objetos culturais, tais como ex-votos ou a literatura de cordel, porque esses objetos eram na prática, usados e apropriados por diferentes grupos sociais, nobres e clérigos, assim como artesãos e camponeses.

Esse arquétipo formulado por Chartier<sup>63</sup> rejeita a visão antinômica cultura popular/cultura erudita em favor de uma noção mais abrangente, mas não homogênea, de cultura. Segundo Chartier<sup>64</sup>, a dicotomia popular/letrado é em tudo problemática, posto que, no caso de Mikhail Bakhtin<sup>65</sup>, por exemplo, é através de Rabelais, um erudito, que o popular se torna perceptível, ao passo que, no caso do Carlo Ginzburg<sup>66</sup>, é através de “um homem do povo” que se podem compreender os fragmentos da cultura livresca misturados com os ingredientes da tradição oral.

Em “*Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*”, Chartier<sup>67</sup> faz suas próprias teorizações acerca do tema da cultura popular. Ele inicia suas análises de um modo um tanto desconcertante, quando, já na primeira frase, afirma que a cultura popular é uma categorização erudita. Ao mesmo tempo em que a afirmação é óbvia, ele explicita o que muitas vezes se encontra em estado de latência, como possibilidade, mas não devidamente clara. Para além de enunciar as clivagens sociais, ele também explicita o poder de determinados agentes ou grupos, de nomear e definir outros grupos. Chartier lembra que os realizadores das práticas nomeadas como populares não costumam se definir como tal, e nós acadêmicos acrescentamos que isso ocorre de maneira reflexa, como resultado da incorporação, por parte dos setores subalternos, de valores e conceitos oriundos dos setores hegemônicos da sociedade.

---

<sup>61</sup> BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Cia das Letras. s/d. p. 53.

<sup>62</sup> CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1990.

<sup>63</sup> Cf. CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1990.

<sup>64</sup> *Idem. Ibidem*.

<sup>65</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: UNB, 1993.

<sup>66</sup> GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das letras. 1991.

<sup>67</sup> CHARTIER, Roger. *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 08, n 16. 1995

Para confrontar o que foi dito, ele observa que, durante muito tempo, a concepção clássica e dominante da cultura popular teve por base, na Europa, três idéias: em primeiro lugar, a cultura popular podia ser definida por contrastes com o que ela não era, por exemplo, a cultura letrada e dominante; em segundo lugar, que era possível caracterizar como “popular” o público de certas produções culturais; e, por último, que as expressões populares podem ser tidas como socialmente puras e, algumas delas, como intrinsecamente ingênuas. Foram estes três postulados que fundamentaram os trabalhos clássicos realizados na França e em outros lugares.

É, portanto inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Na sociedade, as configurações de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social.

O popular não está contido em conjuntos de elementos a que bastaria identificar, reportar e descrever. Ele qualifica, antes de qualquer coisa, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como “populares” em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais elas/eles são apropriadas.

A apropriação tal como a percebemos visa à elaboração de uma história social dos usos e das interpretações, relacionadas às suas determinações basilares e inscritas nas práticas específicas que as constroem. Prestar, assim, atenção às condições e às *artes de fazer com*, que, muito concretamente, são portadores das operações de produção de sentido, significa reconhecer, em oposição à antiga história intelectual<sup>68</sup>, que nem os conceitos nem as interpretações são desencarnados, e que, contrariamente ao que colocam os pensamentos universais, as categorias dadas como sólidas devem ser pensadas em função da descontinuidade das trajetórias históricas.

Se permite romper com uma definição ilusória da cultura popular, a noção de apropriação, utilizada como instrumento de conhecimento, pode também (re)introduzir uma nova ilusão: a que leva a considerar o leque das práticas diversas, porém equivalentes. Adotar tal perspectiva significaria esquecer que tantos os bens simbólicos como as práticas culturais

---

<sup>68</sup> Ver: CHARTIER, Roger. *História intelectual e das idéias*. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

continuam sendo objeto de tensões sociais onde está em jogo sua disposição, sua hierarquização, sua consagração ou, ao contrário, sua desqualificação.

Compreender a cultura popular significa, então, situar neste espaço de produção de sentidos os enfrentamentos e as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica cujo objetivo é tornar aceitáveis aos próprios dominados as representações e os modos de consumo que, precisamente qualificam, sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento dos usos e nos modos de apropriação do que é imposto.

Chartier<sup>69</sup> reconhece que, muitas vezes, o historiador tem acesso às práticas sociais do passado através de textos. Mas o fundamental do trabalho do historiador vem a ser precisamente o de procurar entender as relações entre o texto e as práticas às quais ele se refere. Nesse sentido, o texto deve ser pensado como mediação, e não deve, portanto, ser entendido com possuindo uma identidade imediata com as práticas. A partir das colocações de Chartier, podemos pensar uma dupla investida crítica desse historiador quanto à questão do texto (documento histórico). São elas: o texto deve ser entendido como fonte intercessora entre o historiador e a prática à qual se refere portador de estratégias, mas passível de recepções múltiplas e o texto pode ser problematizado enquanto metáfora fabricante de sentidos.

Depreendemos que Chartier reduz, ressaltando o risco de simplificação, as diferentes definições da cultura popular como autônoma, com lógica própria e completamente irreduzível à cultura letrada; depois, focalizando as hierarquias existentes no mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à dos dominantes<sup>70</sup>. Essa linha de pensamento vai levar Chartier a pensar nos usos, ou ainda melhor, nos modos de usar objetos e falas por parte do popular, de modo que, nesses usos enquanto práticas sociais se possam localizar o popular.

A questão dos usos diz respeito diretamente ao conceito de apropriação, e que chegamos a entender ser o coração da argumentação do historiador francês. É através da apropriação que se dá a operação de produção de sentido por parte dos setores não hegemônicos da sociedade.

Chartier dialogando com o crítico literário Mikhail Bakhtin, um analista da questão da cultura popular, quando indagou esse assunto com pretensão de encontrar nela as matrizes de

---

<sup>69</sup> Ver: CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*, trad.: Maria Manuela Galhardo, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

<sup>70</sup> *Idem. Ibidem*, 1990. p. 179.

compreensão na obra do escritor francês François Rabelais produziu uma teorização do grotesco e da cultura carnalizada, tomando estes como peças-chave para a compreensão da cultura cômico-popular da Idade Média e do Renascimento. Criando nas palavras de Bakhtin uma cultura da praça pública, e enfatizando que o riso popular é um dos aspectos mais importantes no que diz respeito ao conjunto das criações populares, mas que, a despeito disso, ele é um dos temas menos estudados, faz uma crítica aos estudos folclóricos do século XVIII pelo fato de terem relegado o humor e a importância da praça pública ao conjunto das práticas culturais populares.

Nesta ocasião, a crítica de Chartier à Bakhtin recai no fato de os pensadores românticos entenderem a relação entre campo e cidade como uma antinomia, na qual o campo representaria o ambiente natural por excelência enquanto a cidade, com seus requintes e planejamento racional, representaria o artificial, ou a negação, longe dos desvios que a vida cidadina produzia nas pessoas. Por outro lado, a cultura de praça pública, da qual fala Bakhtin, era a cultura da cidade, portanto fora do alvo dos românticos.

O crítico russo nos informa que o aspecto jocoso das manifestações tinha a capacidade de produzir uma espécie de duplicidade do real, ou, ainda, uma dualidade do mundo. Essa potência transfiguradora se confronta com os formatos de culto e cerimônias circunspetadas no período medieval. Ela tinha, por esse entendimento, um caráter de oposição à cultura oficial<sup>71</sup>. Bakhtin, sem discriminar quais sociedades, ou produzir alguma datação mais específica, informa que esse vigor de duplicidade da percepção do real, contida na cultura cômica popular da Idade Média e no Renascimento, já existia no estágio anterior da civilização primitiva. O que ocorria, no entanto, é que, esse contexto primitivo, cuja formação social desconhecia a separação de classes e mesmo a ocorrência do Estado, fazia conviver aspectos sérios e cômicos de uma mesma realidade. Aos aspectos divinos ou heróicos, por exemplo, correspondia uma série de escárnios e zombarias, e ambos eram igualmente sagrados e oficiais.

Seguindo esse caminho, o medievalista Hilário Franco Júnior<sup>72</sup> afirma que há um (pre)conceito com a Idade Média. Para provocar o que foi dito, atentemos ao seguinte exemplo: se, numa conversa com homens medievais, utilizássemos a expressão Idade Média, eles não teriam ideia do que estaríamos falando. Como todos os homens de todos os períodos históricos, eles se viam na época contemporânea. De fato, se falarmos em Idade Antiga ou

---

<sup>71</sup> BAKHTIN, Mikail. *Op. Cit.* 1999. p. 03.

<sup>72</sup> FRANCO Jr., Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*, 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Média, essas definições representam uma rotulação posterior, uma (in)satisfação da necessidade de se dar nome aos momentos passados.

No caso do que chamamos de Idade Média, foi o século XVI que elaborou tal conceito, ou melhor, tal preconceito, pois o termo expressava um desprezo indisfarçado em relação aos séculos localizados entre a Antiguidade Clássica e o próprio século XVI. Este se via como o renascimento da civilização greco-latina e, portanto, tudo que estivera entre aqueles picos de criatividade artístico-literária não passava de um hiato, de um intervalo, logo, de um intermediário, de uma Idade Média. A leitura de Hilário se torna necessária para compreender como os vários conceitos da Idade Média foram construídos a partir das leituras e lugares sociais dos sujeitos históricos.

De acordo com o que afirma o medievalista Jacques Le Goff, a Idade Média não existe<sup>73</sup>. Este período de quase mil anos, que se estende da conquista da Gália por Clóvis até o fim da Guerra dos Cem Anos, é uma fabricação, um mito, ou seja, um conjunto de representações e de imagens em perpétuo movimento amplamente difundidas na sociedade para dar à comunidade nacional uma forte identidade cultural, social e política.

A aparição de um conceito desvalorizante de Idade Média, quer dizer, literalmente, de época intermediária, é resultado de um duplo fenômeno cultural e religioso, resultado da vontade manifesta dos humanistas italianos desde o século XIV, de retomar às fontes da Antiguidade Clássica em sua pureza e autenticidade filológicas, livre das escórias e das alterações linguísticas provocadas pelas glosas posteriores aos estudantes da Sorbonne. Como observa Jean-Marie Goulemont<sup>74</sup>, a Ciência Nova de Petrarca constitui, sobretudo, um esforço para limpar o pó do tempo, perceber sob as rugas da idade o frescor dos primeiros sorrisos do mundo.

Esta abordagem filológica também favoreceu a tentativa da Reforma Protestante de retornar ao texto sagrado, (re)encontrar o cristianismo das origens e denunciar uma Igreja Católica presa ao visco da cidade terrestre e que se tornou indiferente aos ideais evangélicos da Cidade de Deus. Posta entre dois cumes da civilização, a Antiguidade Clássica e o Renascimento, a transição medieval será doravante, por muitos séculos, considerada, com desprezo, um período de profunda decadência no domínio cultural, intelectual e artístico. É como uma interminável noite que os raios de sol do século XVI, enfim, dissipariam.

---

<sup>73</sup> LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. trad.: Hilário Franco Jr., Bauru-SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2002. (v. I e II).

<sup>74</sup> *Idem, ibidem*.

A leitura realizada por Franco Jr., didática, fornece subsídios para entender as ideias de Jacques Le Goff, corroborando que o romantismo da primeira metade do século XIX inverteu, contudo, o preconceito em relação à Idade Média. O ponto de partida foi a questão da identidade nacional, que ganhava forte significado com a Revolução Francesa. As conquistas de Napoleão tinham alimentado inúmeros acontecimentos, pois a ambição do imperador francês de reunir a Europa sob uma única direção despertou, em cada região dominada ou ameaçada, uma valorização de suas especificidades, de sua personalidade nacional, de sua história, enfim, ao mesmo tempo, tudo punha em xeque a validade do racionalismo, tão exaltado pelo século anterior, e que levava a Europa àquele contexto de conturbações, revoluções e guerras. A nostalgia romântica pela Idade Média fazia com que ela fosse considerada o momento de origem das nacionalidades, satisfazendo, assim, os novos sentimentos do século XIX.

Vista como época de fé, autoridade e tradição, a Idade Média apresentava, agora, remédios à insegurança e aos problemas decorrentes de um culto exagerado ao cientificismo. Vista como fase histórica das liberdades, das imunidades e dos privilégios, reforçava o liberalismo burguês vitorioso do século XIX. Dessa maneira, o equilíbrio e a harmonia na literatura e nas artes, que o Renascimento e o Classicismo do século XVI tinham buscado, cedia lugar à paixão, à exuberância e à vitalidade encontráveis na Idade Média. A veracidade procurada através do raciocínio, que guiou o Iluminismo do século XVIII, cedia lugar à valorização dos sentimentos, do instinto, dos sonhos e das recordações.

Essa Idade Média dos escritores e músicos românticos era tão preconceituosa quanto a dos renascentistas e dos iluministas. Para estes dois, ela teria sido uma época negra, a ser relegada da memória histórica. Para aqueles, um período esplêndido, um dos grandes momentos da trajetória humana, algo a ser imitado, prolongado. Tal atração fez o Romantismo restaurar inúmeros monumentos medievais e construir palácios e igrejas neogóticas, mas inventando detalhes, modificando concepções, criando a sua Idade Média<sup>75</sup>.

De qualquer forma, a Idade Média permanecia incompreendida. Ela ainda oscilava entre o pessimismo renascentista/iluminista e a exaltação romântica. Aos preconceitos anteriores, juntava-se o da idealização, já antecipado por vários estudiosos e que inferimos do seguinte dizer: Noite da Idade Média, que seja! Mas era uma noite resplandecente de estrelas.

---

<sup>75</sup> A título de informação temos, obras de inspiração ou temática medievais, como Fausto (1808 a 1832), de Goethe; o corcunda de Notre Dame (1831), de Vitor Hugo; os vários romances históricos de Walter Dane (1771-1832), dentre eles Ivanhoé e Contos dos Cruzados; e diversas composições de Wagner, como Tristão e Isolda (1859); obras aqui citadas como de caráter meramente ilustrativo.

Aplicada à história medieval, a revolução cultural, provocada pela fundação da revista dos *Annales* por Lucien Febvre e Marc Bloch<sup>76</sup>, teve por implicação a aparição de novas problemáticas e de novos objetos, a destruição de velhos mitos românticos, enfim, uma nova visão da cronologia medieval inspirada pela “longa duração” braudeliana<sup>77</sup>.

Portanto, preferimos adotar, em se tratando da Idade Média, uma noção não de ruptura brutal ou corte, mas sim de evolução e transição lenta, a partir do conceito de Antiguidade Tardia<sup>78</sup>, elaborado pelo historiador Peter Brown, que substitui o de Baixo Império, e o de Jacques Le Goff, que propõe uma cronologia provocativa, fundada sobre o conceito braudeliano de “longa duração”.

Trata-se de uma Idade Média muito longa, nascida de uma Antiguidade Tardia e prolongada até o século X, dividida em três temporalidades: uma Idade Média Central, que vai do ano 1000, desembaraçado de seus pretensos terrores, à grande peste de 1348; uma Idade Média Tardia, da Guerra dos Cem Anos à Reforma Protestante; e, por fim, um longuíssimo Outono da Idade Média, terminando, no nível das estruturas políticas e no plano das mentalidades, com a Revolução Industrial do século XIX. E esses rastros chegam na América colonial e permanecem no nordeste sertanejo através de vestígios árabes e medievais, que vão ser plasmados no romanceiro popular brasileiro, a exemplo dos romances tradicionais, que perfazem um considerável contingente da produção cordelista.

Finalmente, passou-se a tentar ver a Idade Média com os olhos dela própria, não com os daqueles que viveram ou vivem noutro momento. Isso não apenas deu um grande prestígio à produção medievalista nos meios cultos como popularizou a Idade Média diante de um público mais vasto e mais consciente do que o do século XIX. O que não significa que a imagem negativa da Idade Média tenha desaparecido. Não é raro encontrarmos, na sociedade contemporânea, a vulgarização do qualificativo de “medieval” para algo tido como reprovável. Pior, mesmo certos eruditos não conseguem escapar ao enraizamento do sentido depreciativo atribuído desde o século XVI à Idade Média.

Isso não quer dizer, é claro, que os historiadores de século XX tenham resgatado a “verdadeira” Idade Média. Aqui, cabem os trabalhos de Michel de Certeau e Paul Veyne<sup>79</sup>,

---

<sup>76</sup> BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 – 1989): A Revolução Francesa da Historiografia*. 2 ed. São Paulo: Unesp, 1992.

<sup>77</sup> BURKE, Peter. *A Era de Braudel In: BURKE, Peter. A Escola dos Annales (1929 - 1989): A Revolução Francesa da Historiografia*. 2 ed. São Paulo: Unesp, 1992. p. 32-56.

<sup>78</sup> BROWN, Peter. *Antiguidade Tardia. In: História da Vida Privada: do Império Romano ao Ano Mil*. VEYNE, Paul. Vol I. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

<sup>79</sup> Ver: CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1994. (vol.1). VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. 3 ed. Brasília: Editora UNB. 1995.

em que defendem a história como possibilidade de escrita de tramas, complexas e singulares. Ao estudar qualquer período do passado, o estudioso, necessariamente, trabalha com restos, com fragmentos desse passado que, portanto, jamais poderá ser integralmente reconstituído. Ademais, o olhar que o historiador lança sobre o passado não pode deixar de ser um olhar instigado pelo seu presente.

De fato, a historiografia é um produto cultural que, como qualquer outro, resulta de um complexo conjunto de condições materiais e psicológicas do lugar individual e coletivo que a vê nascer. Logo, apesar de, neste momento, fazermos uma história baseada em maior disponibilidade de fontes, não podemos afirmar que a leitura da Idade Média realizada pelo século XXI é definitiva. As leituras sempre estão em aberto.

Sendo a História um método, deve-se renunciar à busca de um fato específico que teria introduzido ou encerrado um período. Mesmo assim, os problemas permanecem, pois não há unanimidade sequer quanto ao século em que se deu a passagem para a Idade Média, tampouco no que diz respeito à transição dela para a Modernidade<sup>80</sup>. Mais ainda, apesar da existência de arcabouços basilares ao longo daquele milênio, não se pode pensar, é claro, num imobilismo. Passou-se, então, a subdividir a história medieval em fases que apresentaram certa coesão interna.

Assim, é importante (re)equacionar a questão no seu todo, ainda que só possamos indicar alguns pontos. De início, notemos que, na verdade, as especificidades modernas são apenas quantitativamente diferentes das medievais. Contudo, no período de 1450 a 1550, as mudanças se sucederam com uma rapidez espantosa para os contemporâneos. Essa impressão acabaria por marcar tanto a historiografia que, agora, é preciso apreendê-la de novo de dois em dois anos.

O Renascimento dos séculos XV-XVI recorreu a modelos culturais clássicos, que a Idade Média também conhecera e amara. Aliás, foi em grande parte por meio dela que os renascentistas tomaram contato com a Antiguidade. As simbologias basilares do movimento estavam presentes na cultura ocidental pelo menos desde princípios do século XII. Ou seja, como já se disse muito bem, embora o Renascimento só invoque a Antiguidade, ele é, realmente, o filho ingrato da Idade Média.

---

<sup>80</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 2 ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: UNB, 1993. STRAYER, Joseph R. As origens medievais do Estado Moderno. Portugal: Gradiva, s/d. WOLFF, Philippe. Outono da Idade Média ou primavera dos Tempos Modernos?. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Conforme Johan Huizinga, em sua obra *Outono da Idade Média*<sup>81</sup>, a História sempre discutiu mais os problemas de origem do que os de declínio e queda. Ao estudarmos qualquer período, estamos sempre à procura da promessa daquilo que o seguinte trará. Desde Heródoto, e mesmo antes, as questões que se nos impõem têm estado relacionadas com a ascensão de famílias, nações, reinos, configurações sociais ou conceitos. Desta forma, na história medieval, temos buscado tão diligentemente as origens da cultura moderna que, por vezes, é como se o período ao qual chamamos de Idade Média tenha sido pouco mais do que um prelúdio ao Renascimento.

Mas, na história como na natureza, nascimento e morte estão equilibrados entre si. A decadência de formas de civilização em adiantado estado de maturação é tão sugestiva como espetáculo que um período no qual se tenha especialmente procurado o nascimento de coisas novas se revela de súbito como uma época de declínio e decadência.

Um historiador da Idade Média que confiasse demasiadamente nos documentos oficiais, os quais raramente se referem às paixões, exceto à violência e a ambição, arriscava-se, por vezes, a perder de vista a diferença de gradações existente entre a vida daquela época e a dos nossos dias. Tais documentos far-nos-iam, às vezes, esquecer a veemência patética da vida medieval para a qual os cronistas nos chamam sempre a atenção, não obstante a deficiência no registro dos fatos.

Um leitor dos nossos dias, ao estudar a história da Idade Média baseada em documentos oficiais, nunca poderá fazer uma ideia das *artes de fazer*, construídas e elaboradas pelos sujeitos históricos medievais. Os últimos três séculos da Idade Média são épocas de grandes tensões. Cada página de história medieval ilustra o caráter espontâneo e apaixonado dos sentimentos de fidelidade ao príncipe. A vida era tão violenta e tão variada que concentrava a mistura do cheiro do sangue com o das rosas. Os homens dessa época oscilavam sempre entre o medo do Inferno e do Céu e a mais ingênua satisfação entre crueldade e a ternura, entre o ascetismo áspero e o insensato apego às delícias do mundo<sup>82</sup>.

Essas práticas ibéricas se articulam com a cultura popular e constroem significados plurais que, na realidade sertaneja, a exemplo, temos no gibão do cangaceiro o seu escudo de armadura medieval tal qual um cavaleiro. Quando Ariano seleciona os bens e se apropriou deles, ele desenhou hábitos culturais, que consideram publicamente valiosos, como a

<sup>81</sup> HUIZINGA, Johan. *Outono da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia. s/d. p.15.

<sup>82</sup> Em seu *Outono da Idade Média (1919)*, Johan Huizinga discutiu o que chamou de “alma apaixonada e violenta da época” a oscilação emocional e a falta de autocontrole características dos indivíduos do período. Nesse sentido, pode-se dizer que a abordagem de Huizinga à História Cultural era essencialmente morfológica. Estava preocupado com o estilo de toda uma cultura, bem como com o estilo de pinturas e poemas individuais, temáticas para uma posterior pesquisa.

heráldica enquanto manutenção e permanência da tradição, para se distinguir da sociedade moderna, da sociedade da suntuosidade e do supérfluo.

Se se apropriar é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-los, compreendemos que os leitores são capazes de ler as citações de um mundo medieval multilocalizado que Ariano reúne, considerando esse *habitus* como feérico e performático de seus usos. Inferimos, então, que o *Romance da Pedra do Reino* brota do cruzamento do culto e do popular, como também de suas margens.

Deste modo, a produção de sentidos é elaborada por Ariano através dos usos e interpretações daquilo que foi constituído sócio-culturalmente. No contexto rural do sertão nordestino, a exemplo, o cavalo é um animal importante na lida do rebanho bovino; o apreço voltado ao animal e à atividade pecuária em si fez com que se desenvolvesse um segmento de adereços utilitários, tendo o couro como matéria-prima. Os adereços do cavaleiro e de seu animal eram confeccionados com este material e adornados com desenhos estilizados, configurando marcas de uma heráldica própria dos grupos. As selas das fazendas, conforme comenta Câmara Cascudo, eram fiéis ao modelo mouro, grandes e pesadas, com arções dianteiros e traseiros e semicírculos destinados a reforçar o equilíbrio do cavaleiro. Entre os acessórios, o alforje no arção dianteiro, à moda árabe, era indispensável na atividade nômade do vaqueiro para carregar carne seca, farinha e rapadura; o estribo, o chicote, entre outros objetos, também eram amplamente utilizados.

Herdeiro do hábito da montaria e, portanto, do designativo de cavaleiro que ao montador cabia, o vaqueiro, antes de empreender sua lida e desafio diários, cobria-se dos pés à cabeça: gibão, peitoral, perneiras e chapéu de couro, indumentária rude, mas de tal forma estilizada que não raros escritores e viajantes o compraram aos cavaleiros-guerreiros medievais. O homem do interior nordestino guardará, ainda, dessa residualidade ibérico-mourisca, muitos outros hábitos e usanças, cujas genealogias se imbricam num tecido tramado nos séculos de convivência entre cristãos e muçulmanos na Península Ibérica.

Os países que deixaram suas reminiscências do período medieval, o qual abrangeu o período da Idade Média Tardia<sup>83</sup> foram à França, a Inglaterra e a Espanha. Os grupos eram bastante distintos por diversos aspectos, inclusive na indumentária, por exemplo. Diferenciavam-se as pessoas comuns, os camponeses, o clero e a nobreza. A túnica de linho fino pelos joelhos bordada nas extremidades e presa por um cinto era bastante comum entre os

---

<sup>83</sup> LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. Dicionário temático do Ocidente Medieval. trad.: Hilário Franco Jr., Bauru-SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2002. (v. I e II).

mais desprovidos de condições econômicas. Para enfrentar a guerra, a túnica era de tecido mais grosso ou de couro e coberta com placas de metal<sup>84</sup>.

As mulheres usavam estolas adornadas com faixas bordadas, broches decorados para prender a roupa ao ombro, cintos de couro e a gola drapeada. Os brocados e pedras preciosas eram predominantes nas roupas de luxo da nobreza. Eram também comuns as túnicas, camisolas e sobretúnicas<sup>85</sup>. E assim se veste Heliana, a enigmática jovem, mulher de folheto de cordel que é o grande amor de Sinésio. Veste-se como uma princesa medieval. Os tecidos que usa são cheios de brilho e adquirem luz própria quando refletem o sol.

As Cruzadas mudaram as roupas da Europa Ocidental e os elementos do Oriente Próximo entraram em vigor. As mulheres começaram a moldar o vestido ao corpo por meio do abotoamento lateral, que deixava a parte superior justa sobre o busto. As mangas tornaram-se muito compridas e amplas no punho. As meias entraram em voga e foram sofrendo alterações em relação ao tamanho, e sempre em lã ou linho. Os chapéus também eram bastante usados em modelos variados. Um novo modelo de vestimenta feminina surgiu por volta do século XII, o corpete do vestido, pelo menos para as classes altas, moldando bem o busto até os quadris, e a saia ampla, caindo em pregas até os pés. A sobretúnica também era mais ajustada e tinha mangas mais amplas<sup>86</sup>.

O gibão adquire novos formatos, acolchoado na frente para realçar o peito e bem mais curto e apertado, abotoado na frente e usado com um cinto sobre os quadris. Os grupos superiores usavam sobre o gibão uma sobretúnica bem decotada e abotoada na frente. A das classes inferiores era mais larga e sem botões, vestida pela cabeça, e que iria se transformar no gibão de couro, armadura do homem sertanejo construído por Suassuna<sup>87</sup>.

As vestes reais geralmente eram bordadas com padrões em ouro e pérolas; a estola era violeta, salpicadas de pérolas e pedras preciosas; nas bordas pendiam bolas de ouro. As luvas tricotadas, também salpicadas de pedrarias; meias de seda com detalhes de ouro; os sapatos eram de cetim opaco, e os cintos trabalhos mouros e prata, com emblemas de leões, e isso se reflete no uso de pedrarias, brilhos e lantejoulas desse sertão a qual Ariano se reporta<sup>88</sup>.

O casaco curto, sempre muito justo ao corpo, diferia-se quanto ao tecido, corte ou ornamento. Os colchetes eram usados para fechá-lo e as mangas, bastante acolchoadas, davam uma peculiaridade exuberante às peças. Os cavaleiros usavam túnicas que foram acrescidas de

---

<sup>84</sup> LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Cia das Letras. 2002. p.51.

<sup>85</sup> *Idem Ibidem*. p. 53-54.

<sup>86</sup> *Idem. Ibidem*. p. 60.

<sup>87</sup> *Idem. Ibidem*. p. 64.

<sup>88</sup> KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p. 176-184.

ornamentos com o decorrer das décadas. Chapéus, gorros, mantos, barretes, turbantes, toucas e capuzes, em materiais como feltro, veludo e seda, eram sempre usados pelos mais diferentes estamentos sociais. As fitas coloridas ornavam as cabeleiras femininas e desciam, juntamente com o cabelo, sobre as costas. As jaquetas, de corte semelhante à túnica, eram usadas pelas ordens populares.

Na Espanha, em particular pela extensão dos mouros, adotaram-se elementos desse povo. Os tecidos árabes requintadamente ornamentados vestiam as classes superiores da época. Köhler<sup>89</sup> atesta que “as roupas das mulheres espanholas tinham cores vivas e atraentes; as favoritas eram branco, vermelho, azul-claro, rosa, violeta-claro e verde-mar”. Diferentemente das francesas, as espanholas medievais não costumavam adornar a cabeça, e, quando o faziam, preferiam os lenços de tamanho moderado que se prendiam à cabeça por uma faixa passando pela testa. Esse tipo de lenço, provavelmente de origem moura, já tinha sido adotado num período anterior como proteção contra o mau tempo<sup>90</sup>, conclui Köhler.

O jeito de vestir medieval privilegiava a sobreposição de roupas, o excesso de tecido, as golas decotadas, mangas estreitas próximas às axilas e folgadas no punho, casacos, túnicas e gibão, meiões. A lã, o tafetá, a seda, o sisal, o veludo e o linho eram os têxteis utilizados para confecção. A peculiaridade dos cortes e os ornatos variados da cabeça imprimiam uma estética voltada aos detalhes e cuidadosamente trabalhada.

Outro exemplo sobre essa residualidade é construída por Waldemar Valente<sup>91</sup>, quando nos diz que as bandeiras e estandartes surgiram na Idade Média, entre os séculos XI e XIII, quando se organizaram as cruzadas, que eram instituições ao mesmo tempo religiosas e militares. Nos estandartes, os clubes se destacam pela beleza e riquezas artísticas na sua confecção. Uma vasta diversidade de materiais é utilizada nessas obras: fios dourados, vidrilhos, miçangas, aljôfares, pinturas e bordados apresentando alegorias quase sempre alusivas às estirpes e ao nome do clube, tafetás, veludos, entre outros [...]<sup>92</sup>.

A heráldica é a arte de desenhar e descrever Brasões de Armas, além de interpretar as origens e o significado simbólico e social da família, nação ou instituição. Teve início no século XII, na Europa, e atingiu seu apogeu com as Cruzadas, quando foram usados, de modo ordenado, cores e símbolos, com vistas à distinção dos grupos, muitas vezes de origens e línguas diferentes, que se confundiam nos acampamentos e nos campos de batalha.

---

<sup>89</sup> *Idem. Ibidem.* p. 263.

<sup>90</sup> *Idem. Ibidem.* p. 264

<sup>91</sup> VALENTE, Waldemar. *Pastoris do Recife Antigo e outros ensaios*. Recife: Comunicação e Editora, 1995. p.52.

<sup>92</sup> VALENTE, Waldemar. *Op. Cit.* 1995.p.53-54.

No início, os brasões eram sinais pessoais, escolhidos pelos cavaleiros ou guerreiros e, com o passar dos tempos, começou a ser usado pelas famílias e a representá-las e até a identificar seus territórios. No entanto, criou-se uma linguagem própria para sua interpretação, na qual figuras, vernizes, posições e adereços constituíram uma significação e interpretação associadas às características de cada clã. Isso implica dizer que não havia critérios puramente estéticos ou casuais para criação do brasão.

O esmalte, espécie de verniz vítreo, era usado para proteger os metais do escudo contra a oxidação e para dar cor a algumas partes. Os metais eram o ouro e a prata e as cores centravam-se em vermelho, azul, verde púrpura e negro. Cada cor tinha seu significado próprio:

Ouro: nobreza, riqueza e poder.

Prata: pureza, integridade, firmeza e obediência.

Vermelho: vitória, fortaleza e ousadia.

Azul: zelo, lealdade, caridade, justiça, lealdade, beleza e boa reputação.

Verde: esperança, fé, amizade, bons serviços prestados, amor, juventude e liberdade.

Púrpura: grandeza e sabedoria elevada.

Negro: prudência, astúcia, tristeza, rigor e honestidade.

Quanto aos símbolos usados nos brasões, estavam presentes os animais, como o leão, o leopardo, o cavalo, o cachorro, o coelho, o touro, o tigre, a pantera. Também aparecem outras insígnias, como o castelo, a torre, a flor-de-lis, a cruz e as figuras quiméricas, ou seja, figuras do imaginário dos poetas e cantadores da Idade Média, inspirados na mitologia antiga. Entre as figuras quiméricas mais populares, estão o grifo, o unicórnio, o dragão, a esfinge, a hidra, o centauro, a harpia, a sereia, a fênix, o pégaso, a quimera, o hipógrifo e a medusa.

Dos ornamentos externos que envolvem o brasão, o que mais se destaca é o elmo, espécie de capacete usado pelo cavaleiro para proteger-se nas batalhas. O desenho do elmo é completado pelo virol, a Coroa do grau de Cavaleiro, e pelos paquifes, uma plumagem que trazia sempre as cores da família ou do clã ao qual pertencia o nobre<sup>93</sup>.

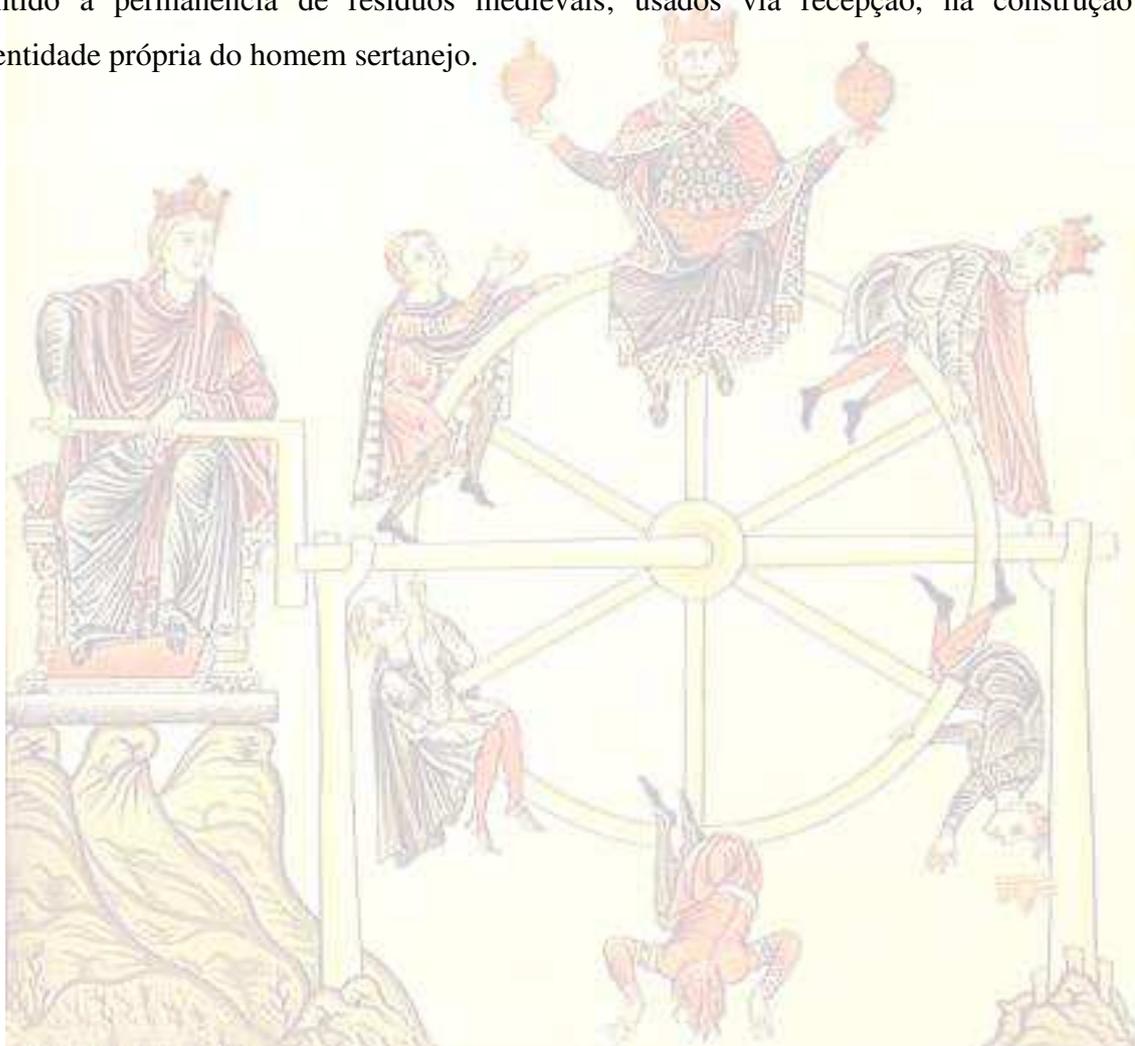
No entanto, o que nos interessa da arte dos brasões são os seus elementos como fonte de usos para criação de estampas, de emblemas para serigrafia ou detalhes e aplicações de uma residualidade medieval confirmada no Romance Suassuniano, produtos que nos serviram de criação e não puderam ser esquecidos, alguns até citados por Ariano Suassuna. Um deles

---

<sup>93</sup> HERÁLDICA. Disponível em: <<http://amazonline.com.br/heraldica/entrada.htm>>. Acessado em: 15 de outubro de 2010.

foi o trançado que compõe bolsas, chapéus e até sandálias e tamancos, podendo ser de palha de carnaúba ou catolé, bananeira, vime, cipó, agave<sup>94</sup>.

O couro foi e é ainda uma matéria-prima dessa sociedade do couro sertanejo-mourisca, principalmente do Nordeste. Dele, fazem-se roupas de vaqueiro de aparência semelhante às das antigas couraças medievais, chapéus, alpercatas, sapatos, bolsas, cintos, alforjes, carteira de guardar dinheiro<sup>95</sup>, uma infinidade de adereços que completa e torna peculiar o trajado. Portanto, estes elementos juntos oferecem subsídios reminiscentes e podem produzir como sentido a permanência de resíduos medievais, usados via recepção, na construção da identidade própria do homem sertanejo.



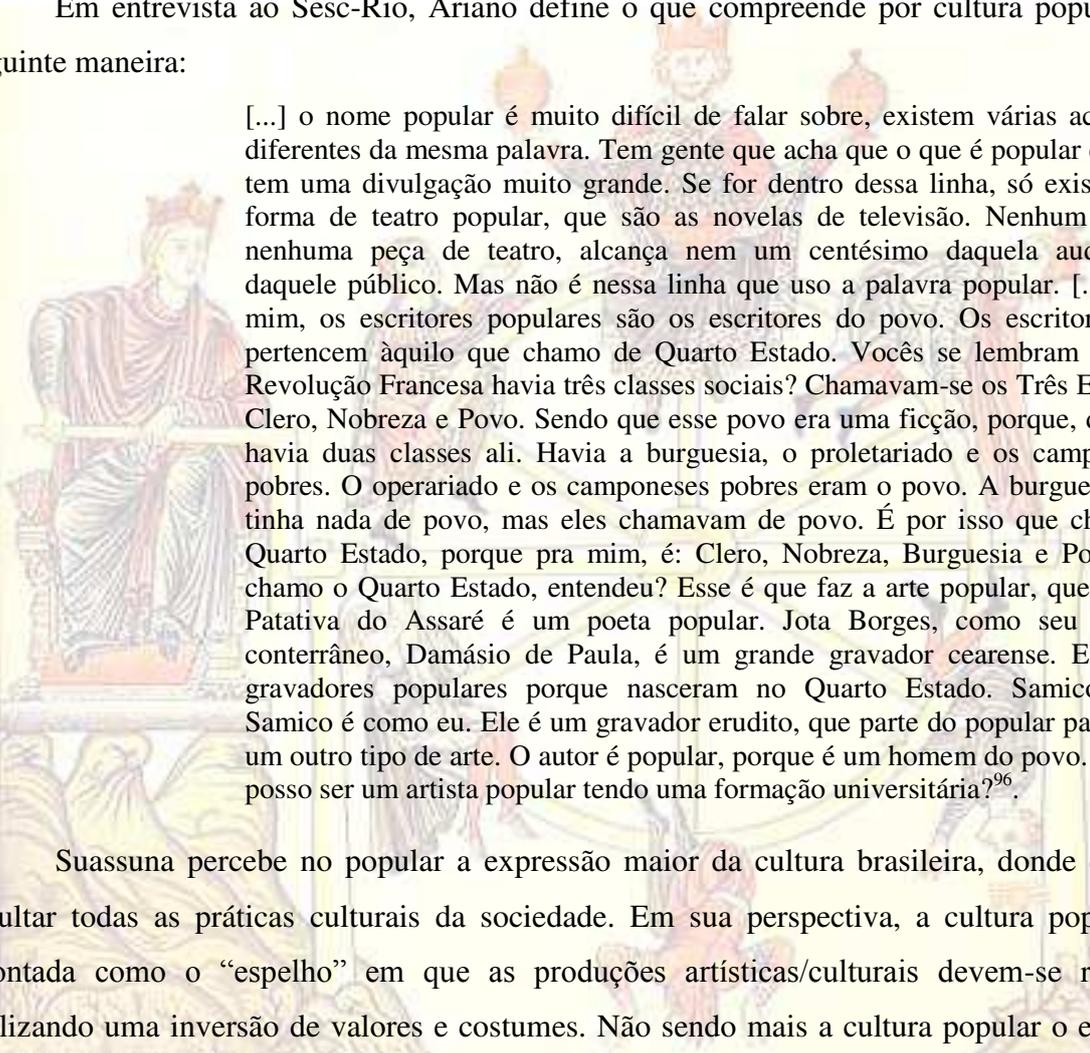
<sup>94</sup> AZEVEDO, Marluce Câmara; SPINELLI, Cláudia. *Trançado*. In: *O homem do Nordeste*. Recife: Massagana, 1982. p.69.

<sup>95</sup> CAMPOS, Renato Carneiro. *Couro*. In: *O homem do Nordeste*. Recife: Massagana, 1982. p.37.



Festas como a de *Corpus Christi*, as Folias de Reis e a Festa do Divino Espírito Santo, o Natal, e mesmo o Carnaval, foram um dia medievais, e persistem, mas não da mesma forma, nem desempenhando os mesmos papéis na Europa ou em outras partes do mundo para onde foram levadas. Também constituem resíduos monumentos arquitetônicos originados na Idade Média, embora ninguém duvide que castelos, pontes, mosteiros ou igrejas, atualmente exibidos como medievais, tenham sido modificados progressivamente, restando, por vezes, muito pouco da construção original.

Em entrevista ao Sesc-Rio, Ariano define o que compreende por cultura popular da seguinte maneira:



[...] o nome popular é muito difícil de falar sobre, existem várias acepções diferentes da mesma palavra. Tem gente que acha que o que é popular é o que tem uma divulgação muito grande. Se for dentro dessa linha, só existe uma forma de teatro popular, que são as novelas de televisão. Nenhum teatro, nenhuma peça de teatro, alcança nem um centésimo daquela audiência, daquele público. Mas não é nessa linha que uso a palavra popular. [...] Para mim, os escritores populares são os escritores do povo. Os escritores que pertencem àquilo que chamo de Quarto Estado. Vocês se lembram que na Revolução Francesa havia três classes sociais? Chamavam-se os Três Estados: Clero, Nobreza e Povo. Sendo que esse povo era uma ficção, porque, de fato, havia duas classes ali. Havia a burguesia, o proletariado e os camponeses pobres. O operariado e os camponeses pobres eram o povo. A burguesia não tinha nada de povo, mas eles chamavam de povo. É por isso que chamo o Quarto Estado, porque pra mim, é: Clero, Nobreza, Burguesia e Povo. Eu chamo o Quarto Estado, entendeu? Esse é que faz a arte popular, quer dizer, Patativa do Assaré é um poeta popular. Jota Borges, como seu grande conterrâneo, Damásio de Paula, é um grande gravador cearense. Eles são gravadores populares porque nasceram no Quarto Estado. Samico, não. Samico é como eu. Ele é um gravador erudito, que parte do popular para criar um outro tipo de arte. O autor é popular, porque é um homem do povo. Como posso ser um artista popular tendo uma formação universitária?<sup>96</sup>

Suassuna percebe no popular a expressão maior da cultura brasileira, donde devem resultar todas as práticas culturais da sociedade. Em sua perspectiva, a cultura popular é apontada como o “espelho” em que as produções artísticas/culturais devem-se refletir, realizando uma inversão de valores e costumes. Não sendo mais a cultura popular o espelho (afirmador/negador) da cultura erudita, mas, antes, o relicário conservador da tradição, ao qual se deve recorrer a fim de se instituir e recuperar a essência do nacional.

Nesse sentido a obra de Suassuna é desenvolvida a partir do arranjo dos emblemas próprios do popular consagrados pelos que trabalham a cultura como dividida em dois

---

<sup>96</sup> Um Nordestino Universal. Disponível em: <http://www.sescrrio.org.br> acesso em 25/ 02/ 2009.

espaços estanques, para um universo de elite, conforme ele mesmo enfatiza<sup>97</sup>. Percebe o Romancero popular nordestino enquanto espaço preservador das aspirações do povo<sup>98</sup> brasileiro, sendo toda imitação estrangeira uma traição à nacionalidade. Dessa forma, é que Suassuna coloca o popular como célula nuclear geradora das demais práticas culturais<sup>99</sup> de caracterização genuinamente brasileira.

No *Romance d'A Pedra do Reino* Suassuna constrói lugares de memória ibérica que envolve a cultura do sertão. Compreendemos que na elaboração de seu romance Ariano aventurou-se na elaboração e recriação desse legado cultural que transcorreu os tempos e agenciou a formação histórica da identidade do sertão. Essa permanência cultural é expressa nas histórias e mitos que toda uma tradição oral sustentou e (re)inventou por séculos e com o advento dos folhetos de cordel teve a sua preservação escrita imersa no contexto da cultura popular e que terminaram por se tornar as principais fontes das suas produções literárias.

Suassuna percebe essas produções populares como um relicário conservador da memória, ao qual se deve recorrer a fim de se constituir a pretensa de recuperar *a essência do Nacional*. Deslocando-se para um espaço diferente da visão dicotômica de cultura observada anteriormente em Suassuna, nos deparamos com Chartier ao declarar que:

Deixou de ser sustentável pretender estabelecer correspondências estritas entre clivagens culturais e hierarquias sociais, [...] o que é necessário é reconhecer as circulações fluidas, as práticas partilhadas que atravessam os horizontes sociais. Por fim, a oposição macroscópica entre o popular e letrado perdeu a sua pertinência [...] <sup>100</sup>.

Lígia Vassalo quando faz uma análise da sociedade e cultura do Nordeste, tendo em vista a produção de Ariano Suassuna, considera que a obra deste, pelo fato de ter escolhido suas fontes e as retirado do seu âmbito periférico de cultura popular para inseri-lo no espaço central de literatura cidadina, configura uma visão crítica sobre eles e um movimento de inversão carnavalesca<sup>101</sup>. Ao fazer tal consideração, Vassalo acaba percebendo característica do hibridismo cultural na obra de Ariano, já que esta se misturaria quando invertida, partilhando práticas que atravessam os horizontes sociais, como disse anteriormente Chartier. Tal afirmação provoca uma aproximação entre o trabalho de Ariano e o de Bakhtin<sup>102</sup> que via

<sup>97</sup> SUASSUNA, Ariano. *Manifesto do Movimento Armorial*. 1974; SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

<sup>98</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.*, 1974;

<sup>99</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.*, 1974;

<sup>100</sup> CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1990. p. 134.

<sup>101</sup> VASSALO, Lígia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Suassuna*. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1993. p.68.

<sup>102</sup> BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

a cultura popular como a cultura do riso, esta se constituía no espaço fronteiro entre o mundo “oficial” e “extra-oficial”, espaços interinfluentes e dinâmicos. Segundo Vassalo, seria de Bakhtin a contribuição pioneira para a abordagem da dicotomia existente entre a cultura oficial versus a extra-oficial, trazendo uma luz particularmente nova à questão<sup>103</sup>.

Mas, para Suassuna, as práticas que utilizou para a construção da sua obra podem ser justificadas, como uma maneira de fazer com que a cultura brasileira fosse mais fortemente representativa de uma identidade nacional, e conseqüentemente, fosse cada vez menos influenciada pela cultura externa, o “lixo cultural”, como ainda costuma dizer hoje.

Um sertão multifacetado por toscas paisagens encontra nos delírios poéticos do narrador Quaderna a inversão dessa perspectiva. Com olhos fisgados, ladrilhados pelas memórias da história e da cultura sertaneja, magnetizado pela peculiaridade de uma gama de elementos que compõem uma inteligibilidade do sertão e de seus sujeitos, Quaderna passa a representar na aparente feiúra da realidade sertaneja toda a grandeza de sua beleza particular.

Tal espaço não é somente atravessado pela secura de suas plantas inóspitas e rachaduras do solo, para além dessas representações consagradas acerca da paisagem sertaneja e dos seus desdobramentos nas noções de cultura e história, Suassuna propõe uma nova reflexão. Destaca o quão necessário é rever essa visão negativa construída em torno do sertão, pois nele também habita beleza e altivez.

O cangaceiro sertanejo que habita o sertão medieval, esse espaço do qual advém e reinou seu pai necessita ser reinterpretado seja em meio a todos os seus códigos identitários postulados como também em todas as possibilidades. É a história familiar de Suassuna e a história cultural do sertão que necessitam de novos olhares. Sua obra está a serviço desse esforço. Habitada por imagens diversas, a literatura de Ariano inscreve-se na necessidade de recompor a própria existência, partida ao meio em face do assassinato do pai e os desdobramentos políticos e históricos vivenciados a partir de então.

Filho de uma elite ruída, ele tenta sobreviver ao caos das referências negativas, utilizando, a literatura na vereda do sonho e da realidade, inventando outras vidas, outros enredos. Histórias em grande medida suscitadas pela saudade do pai e do sertão: o pai em sua ausência irremediável e o sertão medieval do qual se viu apartado pelos momentos políticos; sertão que atravessa as fronteiras espaciais e faz morada na alma de Suassuna em Recife, onde vive desde adolescente. O litoral da memória canavieira é o seu espaço de produção literária e

---

<sup>103</sup> VASSALO. Ligia *Op. Cit.*, 1993.

os sertões longínquos e fronteiriços entre a Paraíba e Pernambuco são seu objeto, a criação de sua obra, espaço pelo qual advoga a legitimidade de um caráter universal da cultura.

Sob a direção de seu personagem-narrador, o bibliotecário Quardena, Ariano imbrica na trama do romance uma gama de temporalidades e contextos diversos. Ambientado na década de 1930, o *Romance d'A Pedra do Reino*, traz à tona a experiência de decifração do problema da demanda novelosa que se dá no meio rural do sertão, mais precisamente nos limites da Vila de Taperoá e que envolve *a priori* a morte misteriosa do tio-padrinho de Quaderna, D. Sebastião Garcia-Barreto e o subsequente desaparecimento profético de seu filho Sinésio ambos ocorridos em 1930 e o reaparecimento de Sinésio em 1935, relacionado ainda aos acontecimentos messiânicos nos sertões pernambucanos em 1836-1938.

A narrativa *O Romance da Pedra do Reino*, que, por motivo de facilitação, trataremos a partir deste instante também como Romance, foi produzida num intervalo de 12 anos. Sua elaboração teve início em 1958, durante o governo de Juscelino Kubitschek, período de muitas transformações no país, principalmente no que diz respeito à forte concentração da população nas cidades. O êxodo rural que se iniciara nas décadas anteriores intensificou-se nesse período e iria provocar, nos anos seguintes, a explosão demográfica das principais metrópoles brasileiras. O desenvolvimento das cidades não foi acompanhado das mudanças sociais necessárias no espaço rural, o que gerou um grave descompasso entre a glamourosa e crescente moderna vida urbana e o contraste que se fazia perceber com o modo de vida no campo.

A exaltação da cidade ficou evidente com a construção de Brasília para acomodar o Distrito Federal, mais ainda, talvez, com a instalação das primeiras montadoras de automóveis no país e as transformações sociais e econômicas daí advindas. Porém, falar em antinomias ainda é pouco e pensar nesses locais como um em oposição ao outro não nos diz muita coisa, se pensarmos que com os efeitos da modernização do país o próprio campo também se modifica e se apropria em várias situações para poder sobreviver.

Nesse clima, ao mesmo tempo de fervor modernizante, mas de inevitável nostalgia, Ariano, vivendo um drama pessoal de grandes proporções, começa a produzir seu Romance. Empreitada que, como já dissemos, se concluirá doze anos mais tarde em plena ditadura militar. Mas, o mundo rural experienciando por Suassuna em sua infância e juventude, apesar de ameaçado, ainda existe. Esse sertão nordestino, ao contrário dos outros sertões nacionais,

tinha uma peculiaridade: estava longe dos sentidos da urbanização<sup>104</sup>, em decorrência, sobretudo, do clima hostil e da vida extremamente difícil naquela região. Ariano vivia, por esse tempo, na cidade do Recife. E lá, em meados do mês de julho de 1958, daria início então ao romance que reuniu a história local e das famílias paraibanas num misto de iberismo e catolicismo.

Na história que constrói, Suassuna cria o personagem Quaderna, que é também narrador em primeira pessoa do drama vivido por ele e seus familiares, das histórias que conheceu e de outras que lhe contaram. Quaderna encontra-se preso na Cadeia da Vila de Taperoá na Paraíba e, como desagravo para sua condição, mas também como pedido de absolvição, decide escrever um memorial, no qual sua condição e seu álibi são publicados aos leitores. O momento político que vive é muito parecido com o momento vivido pelo autor.

Sua narração começa com Quaderna realizando um pequeno cantar introdutório, onde está preso e observando das grades da cadeia a cidade<sup>105</sup>. Assim ele o diz:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila Sertaneja. O Sol treme na vista. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, como de rudes beatos e Profetas<sup>106</sup>.

Assim, percebe-se o cenário onde irá atravessar toda a trama alegórica, a vila sertaneja de Taperoá, caracterizada como uma terra difícil, árdua e crespada de um sol incendiado e a concepção de uma região de raízes e linhagens de cangaceiros e místicos. Ele prossegue contando: “daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno do sertão”. Elementos do catolicismo que servirão para o embasamento de uma variante, o catolicismo sertanejo.

Em seguida há uma exposição dos elementos da natureza geográfica localizando a cidade a partir de seu olhar da seguinte forma:

Para os lados do poente, longe azulada pela distancia, a Serra do Pico, com a enorme e alta pedra que lhe dá o nome. Perto, no leito seco do Rio Taperoá, cuja areia é cheia de cristais despedaçados que faíscam ao Sol, grandes Cajueiros, com seus frutos vermelhos e cor de ouro. Para o outro lado o do nascente, o da estrada de Campina Grande e a Estação-Zero, vejo pedaços esparsos e agrestes de tabuleiros, coberto de Marmeleiros secos e Xique-xiques. Finalmente, para os lados do norte, vejo pedras, lajedos, serrotes,

<sup>104</sup> Quando nos referimos ao processo de modernização estamos falando de todo aquele iniciado desde o século XVIII que tinha por objetivo urbanizar e tornar civilizado cada vez mais os sujeitos e o corpus da cidade.

<sup>105</sup> Atualmente, os seus moradores ou visitantes curiosos, quem conhece a cidade de Taperoá sabe que a cadeia não permite uma visão da cidade, como de uma torre, fica em um ponto baixo, já perto do rio, uma das saídas para a zona rural.

<sup>106</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.31.

cercando nossa vila e cercados, eles mesmos, por favelas espinhentas e Urtigas, aparecendo enormes lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem; lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao sol e abrigando cobras, gaviões e outros bichos ligados à crueldade do mundo<sup>107</sup>.

Temos uma geografia que exhibe um sertão onde o cajueiro é árvore forte que combate as dificuldades da vida. Uma narração do espaço a partir da percepção da vista que localiza nos marmeleiros e xique-xiques o arranjo do mundo.

É meio dia agora, em nossa vila de Taperoá. Estamos a 9 de outubro de 1938. É tempo de seca, e aqui dentro da Cadeia onde estou preso, o calor começou a ficar insuportável desde as dez horas da manhã<sup>108</sup>.

A ênfase na datação estabelece a interlocução com o leitor conhecedor do sertão à época da seca, sendo os meses que assim terminam os de maior calor. É nessa situação que o narrador se declara no tempo do Rei. Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e o ano de 1938 é o chamado por Quaderna de *O Século do Reino*, sendo que apesar de estar preso, o Rei de quem se fala é ele.

Depois, além de anunciar o tempo, eu [Quaderna] devo ser claro sobre o local onde sucedera todos os acontecimentos que me trouxera a cadeia.[...] Ora, eu, Dom Pedro Diniz Ferreira Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado O Decifrador, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da igreja Católica-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil<sup>109</sup>.

Preso em 1938, Quaderna conhece um Brasil que se desvencilha da matéria rançosa da Velha República, que vive um momento de transformação e de avanço, com a implantação de um agitado parque industrial, que conhece a produção industrial de bens de capital, que vê surgirem siderúrgicas e empresas de exploração de minérios e jazidas, mas que, se, por um lado, tem muito a comemorar pelo avanço econômico e tecnológico, por outro lado, conhece também os anos de repressão política do Estado Novo, implantado por Getúlio Vargas.

### **1. La Condessa... e o sangue de Aragão: apropriações e residualidades ibéricas no romance**

Um acontecimento que permite problematizações significativas dessa residualidade é quando ele conta um episódio marcante em sua infância no *Folheto XI: A Aventura de Rosa e de La Condessa*. Observemos o seguinte trecho:

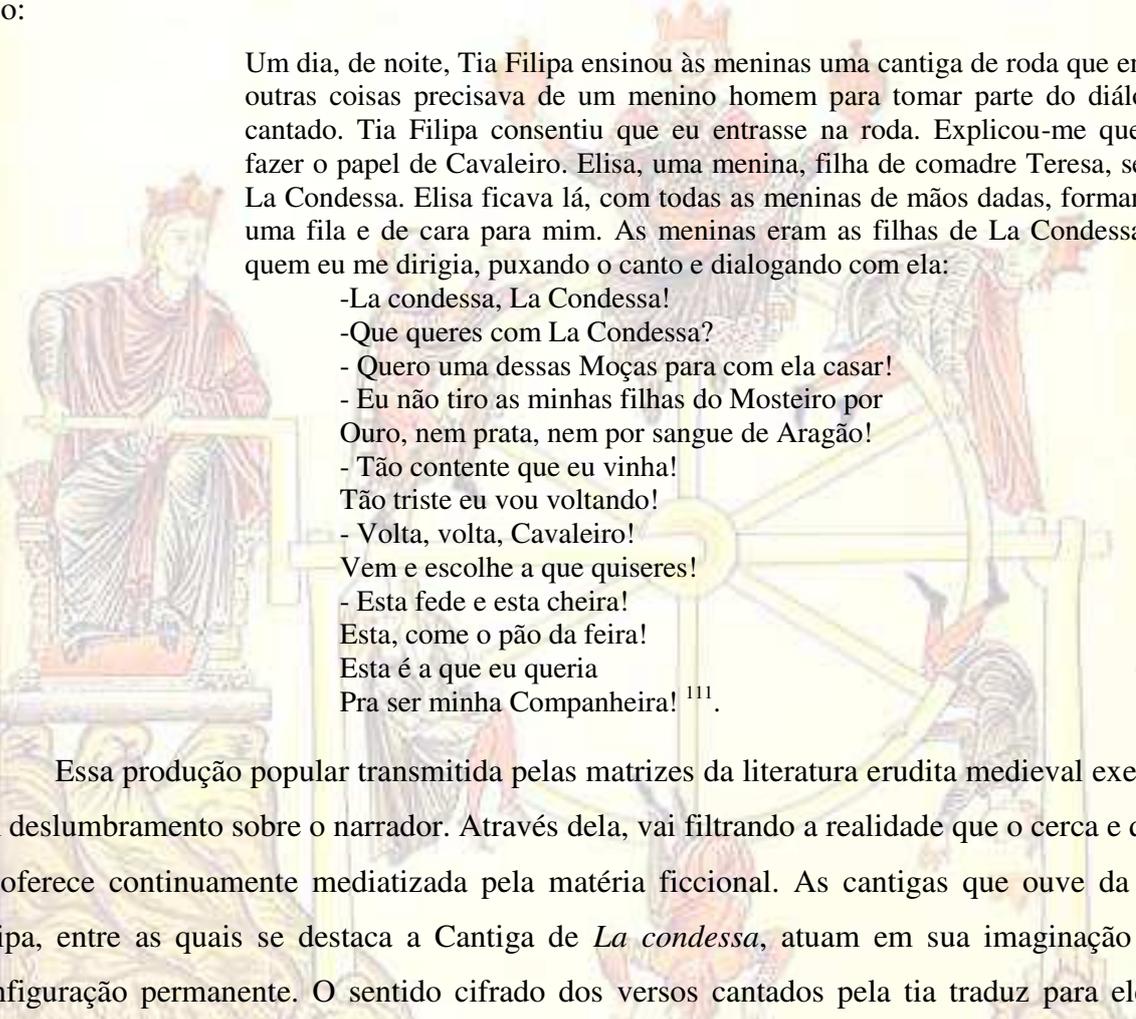
<sup>107</sup> *Idem*, 2007. p.31-32.

<sup>108</sup> *Ibidem*. p.32.

<sup>109</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.33.

E tendo em vista os seguintes fatos, o assassinato de seu tio Padrinho e o sumiço misterioso de seu primo, [que] são as causas imediatas de minha prisão na cadeia de Taperoá. Contudo as causas remotas eu [Quaderna] atribui há essas idéias de cavaleiros, princesas, condes e cangaceiros, na Cantiga de La Condessa que incendiou seu sangue na puberdade e me colocara nessa situação<sup>110</sup>.

Percebemos neste trecho as apropriações funcionando no autor quando por meio de Quaderna ele nos diz dos elementos existentes na História de La condessa. O que contava esta historieta e qual a sua importância na vida do narrador. O que elas representam. Ele nos conta o seguinte caso:



Um dia, de noite, Tia Filipa ensinou às meninas uma cantiga de roda que entre outras coisas precisava de um menino homem para tomar parte do diálogo cantado. Tia Filipa consentiu que eu entrasse na roda. Explicou-me que ia fazer o papel de Cavaleiro. Elisa, uma menina, filha de comadre Teresa, seria La Condessa. Elisa ficava lá, com todas as meninas de mãos dadas, formando uma fila e de cara para mim. As meninas eram as filhas de La Condessa, a quem eu me dirigia, puxando o canto e dialogando com ela:

-La condessa, La Condessa!  
-Que queres com La Condessa?  
- Quero uma dessas Moças para com ela casar!  
- Eu não tiro as minhas filhas do Mosteiro por Ouro, nem prata, nem por sangue de Aragão!  
- Tão contente que eu vinha!  
Tão triste eu vou voltando!  
- Volta, volta, Cavaleiro!  
Vem e escolhe a que quiseres!  
- Esta fede e esta cheira!  
Esta, come o pão da feira!  
Esta é a que eu queria  
Pra ser minha Companheira!<sup>111</sup>.

Essa produção popular transmitida pelas matrizes da literatura erudita medieval exerce um deslumbramento sobre o narrador. Através dela, vai filtrando a realidade que o cerca e que se oferece continuamente mediatizada pela matéria ficcional. As cantigas que ouve da tia Filipa, entre as quais se destaca a Cantiga de *La condessa*, atuam em sua imaginação de configuração permanente. O sentido cifrado dos versos cantados pela tia traduz para ele a força de uma sugestão mágica, sagrada e transfiguradora, capaz de metamorfosear a percepção do mundo exterior, engendrando para esse mundo uma nova significação, ademais no seguinte trecho:

As palavras do canto marcavam-se mais ainda porque seu sentido era obscuro e estranho. Impressionando com o ouro, a prata, o mosteiro, o sangue, imediatamente tudo aquilo se tornava sagrado para mim, sacralizado pela luz da lua, que me parecia, ela também, uma bola de ouro, molhada pelo

<sup>110</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. cit.* 2007. p.31.

<sup>111</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. cit.* 2007. p.87.

sangue de Aragão que pingava da noite no mato, à poeira de prata de sua luz<sup>112</sup>.

A Cantiga de *La condessa* trabalha como uma das fontes desencadeadoras dos desejos de Quaderna. É o primeiro arquétipo literário a seguir e a imitar. É o primeiro texto que rege seus impulsos em direção ao amor e à aventura. Ouvindo-a e representando-a nas dramatizações de roda comandadas pela tia, onde desempenha o papel de cavaleiro pretendente à mão de uma das filhas da condessa, o menino Quaderna faz sua dupla iniciação: no mundo do amor e no mundo da cavalaria.

Sob o efeito do velho romance, mantém o primeiro e furtivo contato amoroso com Rosa, filha de um vaqueiro da fazenda, a qual se lhe afigura agora como uma princesa. A cobiça pelo corpo da menina-moça, mediado pela linguagem obscura e encantadora da cantiga, é isomorfo à curiosidade pela letra do texto, de cujo sentido procura inteirar-se junto à velha parenta, introduzindo-se assim no mundo cavaleiresco:

Sentia [...] necessidade de esclarecer algumas coisas que me tinham intrigado e fascinado na Cantiga de La Condessa. Perguntei a Tia Filipa o que era uma Condessa e o que significava um Cavaleiro.

- Isso são coisas antigas, Dinis! - disse ela - [...] Acho que uma Condessa é uma Princesa, filha de um fazendeiro rico, de um Rei como Dom Pedro I ou Dom Sebastião.

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

- Um Cavaleiro - explicou Tia Filipa - é um homem que tem um cavalo e monta nele, para brigar de faca com os outros e casar com a filha do Rei!<sup>113</sup>.

O quadro dessa citação está descrito com grandes detalhes: trata-se de um jogo infantil, do tipo do jogo chamado do embaixador, em que um homem rico ou representante do rei pede a uma mulher uma de suas filhas, para trabalhar para ele ou para casar com o rei. Uma criança desempenha o papel de cavaleiro, outra, o da condessa, acompanhada do restante das crianças que representam as filhas.

O jogo foi descrito em Cuba, no início do século, de modo muito semelhante. As versões portuguesas e brasileiras conservam o nome de *La Condessa*, *Condesinha de Aragão* ou *Senhora Condessa*, ao contrário das espanholas e hispano-americanas, igualmente numerosas, intituladas *Hilito de oro*<sup>114</sup>. Esse “fiozinho de ouro” explica a significação real da expressão, julgada mágica pelo narrador Quaderna: “nem por ouro, nem por prata, nem por

<sup>112</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.*, 2007. p.52

<sup>113</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. cit.*, 2007. p.52-53.

<sup>114</sup> SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

fio de algodão”, alusão aos fios de ouro, prata, seda ou algodão que os mascates vindos da França vendiam às damas espanholas.

A lição de Suassuna está muito próxima das variantes recolhidas na Paraíba, onde *La Condessa* constitui a Dama da poesia oral tradicional na memória popular. A citação, que conserva sua autenticidade textual e suas condições folclóricas de realização, ligadas à infância e ao jogo, representam, sem dúvida, uma das mais importantes na formação do mundo semântico da obra. O narrador volta reiteradas vezes a referir-se a *La Condessa*: está na base da equivalência cavaleiro igual a cavalheiro que comanda parte da construção da obra, fornece também o primeiro conjunto de palavras sagradas que se tornam arquétipo de esclarecimento e desenho do pensamento do narrador.

*La condessa* assume uma alusão, garantia de autenticidade mágica da narrativa: ante as pedras do reino, no final de sua viagem à Pedra Bonita histórica, o narrador estranha não encontrar nenhuma incrustação que lhe sugerisse o ouro, a prata e o sangue de Aragão da Cantiga de *La Condessa* e essa tensão entre o real observado e uma recepção produzida no romance nutrido pelas palavras sagradas, longe de levá-lo a questionar a veracidade dos contos reforça sua esperança e sua fé no reino Encantado da Literatura. Mais tarde, o mesmo Quaderna justifica o nome do seu cavalo, Pedra-Lispe<sup>115</sup>, como uma homenagem aos cangaceiros, mas, por outro lado, é até bom que exista prata na pedra-lispe, porque, desde a Cantiga de *La Condessa*, que se sabe que a lua, o sangue de Aragão dos Cavaleiros e a prata são coisas altamente poéticas.

A evocação da cantiga, em três momentos da narrativa, permite proteger o mundo poético do narrador contra a invasão do real. A citação, integrada à enunciação própria do texto citante trabalha como emblema do fantasioso, um escudo que salvaguarda a poesia e a infância, a poesia da infância.

Suplementada pela interpretação de tia Filipa, a Cantiga de *La condessa* fornece ao futuro romancista o substrato mítico a partir do qual fundiona a realidade fictícia dos textos medievais à realidade histórica do sertão, agora traduzida pela recepção da cavalaria.

As definições de condessa e de cavaleiro, propostas pela tia, engendram uma correspondência entre o mundo da nobreza europeia e o mundo rural do sertão. Se a condessa ou princesa, os termos se equivalem na definição da tia, é filha de um rico fazendeiro, este, por sua vez, se define por afinidade com a figura do rei e com a do rei cruzado e cavaleiro.

---

<sup>115</sup> SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Op. cit.*, 1999.

A apropriação analógica entre fazendeiro, rei e cavaleiro enobrece o grupo oligárquico sertanejo, a nobreza territorial, conforme a denomina Quaderna. Tal nobilitação se estende por contiguidade aos grupos dominados como resultado produtivo do aparelho oligárquico do outro Nordeste. Deste modo, tanto a oligarquia sertaneja quanto os vaqueiros, os tropeiros, os cangaceiros e os demais componentes dos segmentos subalternos do sertão traduzem, pelas configurações épico-cavaleirescas de que são revestidos, em fidalgos ou nobres cavaleiros medievais.

Percebemos que o conceito de cavaleiro apresentado por tia Filipa reúne alguns dos mais importantes ingredientes épicos das novelas de cavaleira: a posse e o uso do cavalo, a participação em combates sangrentos, a pretensão à mão da filha do rei. A importância conferida ao cavalo no mundo sócio-econômico e cultural do sertão torna-se, assim, como já o ratificaram alguns estudiosos da obra de Suassuna<sup>116</sup>, fator decisivo para as verberações do mundo cavaleiresco n' A Pedra do Reino.

Na "civilização do couro", o emprego do cavalo é bastante diferenciado e bem mais intensivo do que na "civilização do açúcar", em que tem juntamente com os burros cambiteiros, seu uso quase restrito à tração<sup>117</sup>. No sertão mourisco, ao contrário, o cavalo não é um animal de tração, e sim de monta. Nessa função, comparece como elemento indissociável da economia criatória, onde constitui um meio indispensável de locomoção nos trabalhos da pecuária extensiva.

A sua utilização como montaria nas lides do gado, faz aparecer a figura do cavaleiro na pessoa do vaqueiro, dando continuidade, desta forma, ao mito cavaleiresco ou cavalariano. Segundo afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz, nessa sociedade de criadores de gado, o ideal do cavaleiro andante, o gosto pelas aventuras e torneios tendem a perdurar<sup>118</sup>.

No contexto sociocultural do Nordeste pecuário, o binômio cavalo/cavaleiro transporta, assim, na garupa toda uma reminiscência medieval cavaleiresca. (Re)atualizando os valores culturais da cavalaria primitiva ibérica através da extensão das novelas de cavalaria na realidade histórica popular do sertão não apenas do nordestino, mas nas demais regiões dos sertões brasileiros o cavalo ressurgiu, nesse contexto, como símbolo de *status* e

---

<sup>116</sup> Cf. Especificamente SANTOS, Idelette Fonseca dos. Le Roman de chevalerie ET son interpretation par um écrivain brésilien contemporain: A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. Paris: Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Maitrise D' Enseignement de Lettras Modernes, 1974 (mimeo).

<sup>117</sup> No Nordeste açucareiro o emprego do cavalo como montaria ficou praticamente restrito à locomoção do senhor de engenho na fiscalização do eito ou de seus passeios domingueiros. O abismo entre a condição de senhor e a condição de escravo era suficientemente demarcado para dispensar o uso do cavalo como acessório distintivo de classe.

<sup>118</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Os cangaceiros. p. 37.

qualificação social. Ao mesmo tempo enobrece o seu montador e é, por ele, enobrecido. A qualificação social que a posse, ou mesmo o uso do cavalo, empresta ao homem do sertão merece o seguinte comentário de Walnice Galvão, em estudo em que analisa a persistência da matéria cavaleiresca em *Grande Sertão: veredas*:

As lides da pecuária extensiva, tal como foi e é praticada no sertão, desobrigam o trabalhador da labuta no cabo da enxada, de sol a sol, cotidianamente. De um lado, a perambulação que ela implica dá, no mínimo, um simulacro físico da liberdade; de outro, e não menos importante, é um ofício em que se anda a cavalo, e isto, por si só, é sinal de posição desde a Ibéria. [...] É assaz conhecido em nossa tradição o sinal de qualificação social que a posse do cavalo confere, implícita não só em sua propriedade, mas também, por contigüidade, em seu mero uso<sup>119</sup>.

No romance de Ariano Suassuna, a simples menção à figura do cavalo<sup>120</sup> e à do cavaleiro é suficiente para desenvolver toda uma visão idealizada do espaço rural sertanejo, projetada por um narrador afeito a ouvir desde criança os folhetos de cordel e os antigos romances medievais. Assim, ao explicar os efeitos desencadeados em sua apropriação pela Cantiga de *La condessa*, o que Quaderna lembra em primeiro plano é essa imagética cavaleiresca, de onde extrai a substância mítica para as articulações que estabelece com a realidade histórica do sertão.

Entrelaçando o perfil do vaqueiro ao mito do cavaleiro andante, a matéria cavaleiresca incide nas falas de Quaderna, de forma específica sobre os fenômenos do messianismo e do cangaço. A propósito do messianismo, observe-se a seguinte passagem do texto em que o narrador registra como a velha canção ensinada pela tia atua em sua mente, preparando-o para entender depois os acontecimentos ligados ao reduto messiânico da Pedra do Reino:

É que, desde aquela noite com Rosa e a cantiga, toda vez que eu via um Vaqueiro montado a cavalo, com seu gibão, seu chapéu de couro e os arreios dos cavalos enfeitados de estrelas de metal, eu fingia que aquele metal era prata e dizia para mim mesmo: - ‘ Lá vai um cavaleiro montado em seu cavalo! Vai furtar Rosa , a filha mais bonita de La Condessa e do Rei Dom Pedro I, para levá-la para o mato, beijar seus cabelos cheirosos e acariciar os peitos dela, enquanto a bola de ouro da lua se molha no sangue de Aragão que pinga da noite, em sua luz de moeda de prata!<sup>121</sup>.

Não apenas o texto citado, mas toda uma vasta produção literária cavaleiresca – pertencente ao ciclo carolíngio ou ao ciclo arturiano auxilia recorrentemente na apropriação simbólica do messianismo na narrativa de Suassuna. Cantadas pela tradição oral dos poetas e

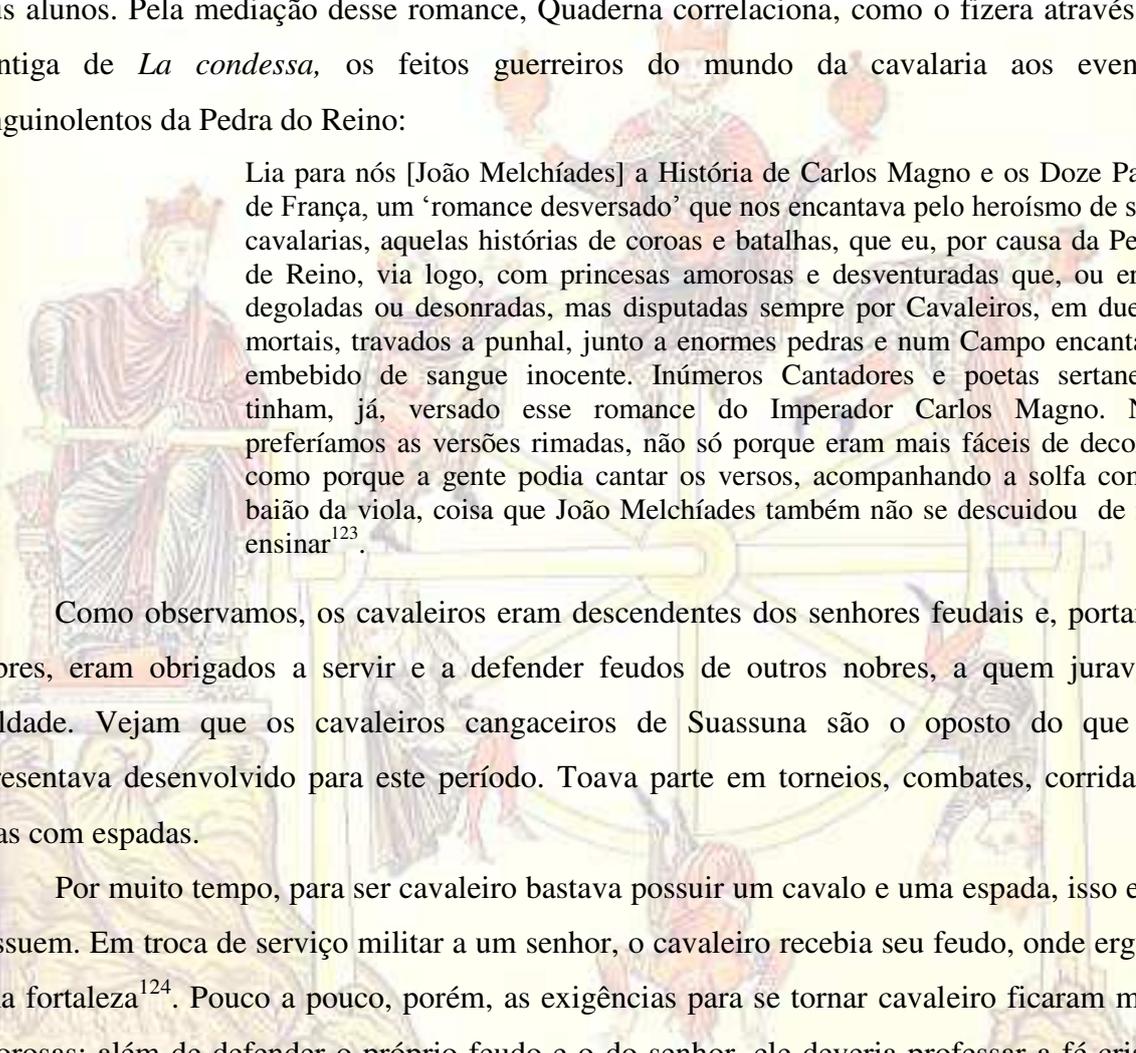
<sup>119</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. O sertão e o gado. In: As formas do falso. São Paulo: 1972. pp. 32-33.

<sup>120</sup> Vale salientar que, além de citado constantemente ao longo do romance, o cavalo constitui tema específico do folheto XL, “Cantar dos nossos cavalos”. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

<sup>121</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.53.

cantadores sertanejos, tanto as façanhas de Carlos Magno e seus pares, quanto às aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda se fundem, nas falas de Quaderna e na dos poetas João Melchíades e Lino Pedra-Verde, às ocorrências do fenômeno messiânico da Pedra do Reino. As aproximações entre Suassuna e as temáticas de que se apropriam os poetas populares já são identificadas por Lígia Vassalo em sua análise do sertão suassuniano<sup>122</sup>.

Nas aulas ministradas na escola de cantoria por João Melchíades, a História de Carlos Magno é um dos romances escolhidos para os exercícios literários a que o cantador submete seus alunos. Pela mediação desse romance, Quaderna correlaciona, como o fizera através da Cantiga de *La condessa*, os feitos guerreiros do mundo da cavalaria aos eventos sanguinolentos da Pedra do Reino:



Lia para nós [João Melchíades] a História de Carlos Magno e os Doze Pares de França, um 'romance desversado' que nos encantava pelo heroísmo de suas cavalarias, aquelas histórias de coroas e batalhas, que eu, por causa da Pedra de Reino, via logo, com princesas amorosas e desventuradas que, ou eram degoladas ou desonradas, mas disputadas sempre por Cavaleiros, em duelos mortais, travados a punhal, junto a enormes pedras e num Campo encantado embebido de sangue inocente. Inúmeros Cantadores e poetas sertanejos tinham, já, versado esse romance do Imperador Carlos Magno. Nós preferíamos as versões rimadas, não só porque eram mais fáceis de decorar, como porque a gente podia cantar os versos, acompanhando a solfa com o baião da viola, coisa que João Melchíades também não se descuidou de nos ensinar<sup>123</sup>.

Como observamos, os cavaleiros eram descendentes dos senhores feudais e, portanto nobres, eram obrigados a servir e a defender feudos de outros nobres, a quem juravam lealdade. Vejam que os cavaleiros cangaceiros de Suassuna são o oposto do que se apresentava desenvolvido para este período. Toava parte em torneios, combates, corridas e lutas com espadas.

Por muito tempo, para ser cavaleiro bastava possuir um cavalo e uma espada, isso eles possuem. Em troca de serviço militar a um senhor, o cavaleiro recebia seu feudo, onde erguia uma fortaleza<sup>124</sup>. Pouco a pouco, porém, as exigências para se tornar cavaleiro ficaram mais rigorosas: além de defender o próprio feudo e o do senhor, ele deveria professar a fé cristã, aqui criada a partir de uma nova religião o Catolicismo-sertanejo e honrar as mulheres diferentes do cavaleiro de Suassuna.

A imagem do cavaleiro foi fortemente construída pela poesia medieval. Os escritores cantavam seus feitos de bravura. A importância desse tipo de história foi tamanha que ela se

---

<sup>122</sup> VASSALO, Lygia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

<sup>123</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.56.

<sup>124</sup> GANSHOF, F.L. *Que é o Feudalismo?*. Portugal: Europa-América, 1976.

transformou em um gênero literário, conhecido como novela de cavalaria<sup>125</sup>. Nossa pesquisa nos conduz a compreender que a partir da Idade Média Central<sup>126</sup>, na Europa, desenvolveu-se uma literatura que tinha como principal objetivo educar e entreter os membros das cortes feudais. Esses romances eram escritos com o intuito de exaltar o amor, mais especificamente um novo sentimento, o amor cortês, que expressava os valores do comportamento ideal da nobreza, como o refinamento dos modos e dos costumes<sup>127</sup>.

Essa literatura se dedicava à nobreza, e tinha como personagens principais alguns de seus membros: o cavaleiro, a dama e o seu marido. Durante a Idade Média, os romances de cavalaria foram o principal gênero literário que difundiu o amor cortês. Esses romances abordavam diferentes temas.

Na dinâmica do romance de cavalaria, o personagem que ama é o cavaleiro. Este era membro da ordem dos *bellatores*, ou seja, um nobre que possuía um cavalo, armamento completo e seguia um código de ética e moral bem estruturado, do qual o amor cortês fazia parte. Além disso, ele era sempre um homem solteiro<sup>128</sup>.

Nesses romances, o cavaleiro por meio da cortesia, desejava conquistar a dama. Assim, a relação entre eles era marcada pela completa submissão e adoração, como a de um devoto com sua divindade. A mulher desempenhava o papel principal do amor cortês. Ela era a dama, a heroína dos romances e poemas produzidos nesse período. Para o cavaleiro, representava tudo o que havia de mais perfeito no mundo. É importante ressaltar que a dama era casada. Desse modo, o amor cortês só poderia ser realizado na esfera extraconjugal<sup>129</sup>. E, assim também é o amor de Quaderna por Maria Safira, pois ela é casada, episódio que ele narra no folheto XLV intitulado “*As Desventuras de um Corno Desambicioso.*”

O marido, personagem que pode ser considerado o mais contraditório no amor cortês, geralmente era representado como um nobre poderoso. Mesmo sabendo dos riscos de ter seu orgulho ferido por uma traição ele próprio estimulava os cavaleiros de sua corte seus vassallos a desejarem sua esposa. Ele ainda continua o que chamamos dos efeitos de recepção dos folhetos populares no seguinte recorte:

Aí a medida que eu ia crescendo, essas idéias iam cada vez mais se enraizando no meu sangue. Eu *ouvia, decorava, e cantava* inúmeros folhetos

---

<sup>125</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*, São Paulo: Companhia das letras, 1993.

<sup>126</sup> Expressão cunhada pelo historiador francês Jacques Le Goff. Cf. LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. trad.: Hilário Franco Jr., Bauru-SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2002. (v. I e II).

<sup>127</sup> BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1987.

<sup>128</sup> DUBY, Georges. *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1982.

<sup>129</sup> GANSHOF, F.L. *Que é o Feudalismo?*, Portugal: Europa-América, 1976.

e romances que eram ensinados por Tia Filipa. Aquilo tudo de repente pegou fogo em minha cabeça<sup>130</sup>.

Ainda através do cordel, a literatura cavaleiresca permeia, com igual intensidade, a representação do cangaço n'A Pedra do Reino. A relação cangaceiro/cavaleiro é constantemente postulada nas falas de Quaderna. Observe-se uma das muitas passagens da narrativa em que, traçando o perfil do cangaceiro, o narrador constrói essa correlação: "Quanto aos cangaceiros, o que eu sei é que eles lutavam muitas vezes, montados a cavalo, como no dia em que atacaram Mossoró: portanto, são cavaleiros e fidalgos do sertão!"<sup>131</sup>.

O jogo de palavras entre cangaceiros e cavaleiros se dá numa dupla direção. Ele tanto confere um *status* nobiliárquico aos protagonistas do cangaço, quanto traduz em cangaceiros os cavaleiros medievais. Nas falas de Quaderna, como nos dos folhetinistas por ele citados, cangaceiros e cavaleiros são termos sinônimos. Por essa residualidade exprime a circularidade dos dois termos já detectada no arranjo proposto por João Melchíades, que reúne num só ciclo os romances cangaceiros e cavalarianos.

Comparece também no folheto de João Martins de Ataíde, um dos poetas em cujos versos o narrador Quaderna se apóia para engendrar a equivalência entre os agentes históricos do cangaço e os heróis das novelas de cavalaria. Como afirma ele ao corregedor que os cangaceiros sertanejos são cavaleiros medievais, como os Doze Pares de França! E tanto isso é verdade que, na França na Idade Média, havia cangaceiros!<sup>132</sup>. No intuito de comprovar essa assertiva, Quaderna transcreve as seguintes estrofes do folheto de João Martins de Ataíde, nos quais o duque da Normandia e os cavaleiros com quem combate são assim desenhados:

Juntaram-se os Príncipes todos, nacionais e estrangeiros. Mandaram chamar Roberto, o bandido cangaceiro: deram a ele um Cavalo, gordo, possante e ligeiro. [...] Num certo dia encontrou, num esquisito Roteiro, trinta homens bem armados, sendo o chefe um Cangaceiro: antes de falar com eles, ameaçou-os primeiro<sup>133</sup>.

Raciocínio similar é extraído da leitura da produção poética de Lino Pedra-Verde, onde, através da mesma rede de palavras que norteia a perspectiva d'A Pedra do Reino, não somente os cangaceiros como os demais componentes da região sertaneja se caracterizam por articulação com a realidade do mundo feudal. A esse respeito observa Quaderna:

<sup>130</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.91.

<sup>131</sup> *Idem. Ibidem*. p.216.

<sup>132</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.280.

<sup>133</sup> *Id. ibidem*. p.280-281.

[...] nos folhetos que Lino Pedra-Verde me traz para eu corrigir e imprimir na tipografia da Gazeta de Taperoá, as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas, cavaleiros, filhas de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado!<sup>134</sup>.

## 2. Recursos do cordel na tessitura romanesca

Mediando os vários núcleos temáticos da narrativa, a literatura popular interage analogamente no modo de composição do romance, conferindo-lhe um forte caráter de oralidade e redundância. A distância do cordel na tessitura romanesca evidencia-se na própria explicitação do projeto literário de Quaderna. Pelos ensinamentos de João Melchíades, o narrador procura informar-se a respeito não só das técnicas, mas também da imagética recorrente às produções poéticas dos cantadores e folhetinistas. Uma dessas imagens é assim descrita pelo mestre da escola de cantorias:

Todos os Cantadores, quando cantavam as façanhas dos Cangaceiros, costumavam construir, em versos, um Castelo para o seu herói. O de Antônio Silvino, por exemplo, era descrito assim: Meu Castelo está fincado em Pedra de grande altura. É feita de Pedra e cal. Sua Muralha segura! O Governo tem lutado, mas ele não foi tomado, pois a Pedra é muito dura<sup>135</sup>.

A imagem do Castelo, que aparece no folheto *Desafio de Francisco Romano com Inácio da Caatingueira*, intriga fortemente o narrador. Para entender o seu significado ele se vale mais uma vez das lições de seu padrinho de crisma. Fica então sabendo que o termo comporta várias acepções distintas e intercambiáveis. Significa ao mesmo tempo uma fortaleza, um marco, uma obra, uma edificação inexpugnável construída com palavras e a golpes de versos. Ou seja, o castelo representa, através das diferentes apropriações a ele associadas, pedra, muralha, alicerce, palavra, golpes de versos, a própria produção poética dos cantadores:

[...] uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos desafios, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético<sup>136</sup>.

Essa residualidade textual em que castelo significa fortaleza, marco e obra literária faz com que Quaderna ambicione (re)construir simbolicamente o Império da Pedra do Reino de formato equivalente à que os cantadores erigiam o seu Castelo. "Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na Pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os

<sup>134</sup> *Id. ibidem*. p.281.

<sup>135</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. cit.* 2007. p.67.

<sup>136</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. cit.* 2007. p.68.

Quadernas no Trono do Brasil [...]”<sup>137</sup>. A ideia do projeto literário do narrador, que se confunde com o próprio Romance d’A Pedra do Reino, serve de exemplo, portanto, na arte dos trovadores e folhetinistas. Dela, Quaderna recebe grande parte dos recursos estéticos que informam a elaboração do romance.

A inclusão desses recursos se faz sentir na configuração mesma como o narrador dispõe os eventos narrados. Ao invés da tradicional divisão em capítulos, o romance se apresenta dividido em livros e subdividido em folhetos. Em alguns casos a titulação dos folhetos é tomada de empréstimo ao título da história de cordel que subsidia o relato. Destaque-se como exemplo o folheto XLVI, *O reino da pedra fina*. O título é homólogo ao de um folheto de Leandro Gomes de Barros, embora o narrador tenha alterado o conteúdo do texto original de modo a traduzi-lo à sua versão mítica dos acontecimentos do reduto messiânico da Pedra<sup>138</sup>.

Na designação de outros folhetos e na do próprio romance, Quaderna se utiliza não de um título específico de determinada obra de cordel, mas de uma maneira que é muito peculiar aos folhetinistas. Isto é, o emprego de títulos duplos, que o próprio narrador se encarrega de explicar com exemplos extraídos dessa produção literária: "Quando o romance era muito grande, era publicado em folhetos separados, como a *História de Alonso e Marina*, dividido em dois: *Alonso e Marina, ou A força do amor e a morte de Alonso e a vingança de Marina*"<sup>139</sup>.

Seguindo esse modelo, a narrativa em estudo intitula-se Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta<sup>140</sup>, em entrevista dada ao Jornal Correio da Manhã em 08/10/1971, Ariano Suassuna afirma que o título do romance em estudo baseou-se num folheto da literatura de cordel denominado Romance da Princesa da Pedra Fina e o Príncipe do Reino do vai e não torna. E constitui apenas a primeira parte da trilogia projetada pelo autor e enfeixada, ela também, sob uma dupla denominação: A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o decifrador e A Demanda Novelosa do Reino do Sertão.

No interior do romance, o título duplo reaparece no *Folheto LXVI: A filha noiva do pai, ou Amor, culpa e perdão*<sup>141</sup>. Neste caso, à semelhança do que também ocorre na literatura

---

<sup>137</sup> *Id. ibidem*. p.68.

<sup>138</sup> Cf. BARROS, Leandro Gomes. O reino da pedra fina. In. *Literatura popular em verso* (Antologia) Apresentação de Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977. pp. 274-280, v. III

<sup>139</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.63.

<sup>140</sup> Cf. A Visão Mágica do Nordeste de Ariano Suassuna (o Auto da Compadecida). Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 08 out. 71

<sup>141</sup> *Op. Cit.*, p. 362-392.

de cordel, o desdobramento de título visa a suscitar a curiosidade do leitor, reduplicando num dos seus segmentos sintagmáticos o teor do enredo já anunciado no segmento precedente. Assim, a relação incestuosa de Genoveva com o próprio pai, sugerida no corpus do referido folheto através do Romance de dona Silvana, encontra-se antecipada e redundantemente aludida nos dois componentes frásicos que integram o título. Obedecem ainda ao mesmo esquema de titulação os *Folhetos LXIV e LXVII*, respectivamente denominados, *A cachorra cantadeira e o anel misterioso* e *O emissário do azul e as juras de castidade*<sup>142</sup>.

Imitando a estrutura compósita, fazendo o reaproveitamento literal ou não dos títulos do cordel, os folhetos da narrativa assimilam também todo um léxico característico dessa produção popular. Termos como romance, caso, história, aventura, desventura, mistério, misterioso, a par de outras expressões que reforçam o caráter enigmático e sensacionalista do enredo como crime, paixão, profecia, encantamento, assombração, visagem, diabólico, sagrado, terrível, fatídico, astroso, enigma, logogrifo, cifrado, estranho, etc. comparecem com frequência, seja nas denominações dos "capítulos", sejam no conteúdo do relato<sup>143</sup>.

Além dos aspectos propostos, vários outros procedimentos retóricos dos textos de cordel são apropriados na estrutura romanesca d'A Pedra do Reino, contribuindo para acentuar o seu parentesco com as matrizes estéticas da cultura popular. Citemos mais um deles, como por exemplo, as explicações introdutórias destinadas a despertar a curiosidade e a prender a atenção do leitor.

A propósito do que já fizera com os títulos, Quaderna encaixa no seu texto não apenas esses procedimentos, mas também a sua explicitação. Ao referir-se aos breves resumos que antecipam o tema dos folhetos afirma ele:

Outras vezes, o folheto trazia na primeira página, por baixo do título, uma espécie de explicação, destinada a causar 'água na boca' aos que iam comprá-lo. Assim, por exemplo:

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

ROMANCE DE PÁGINAS MISTERIOSAS, ONDE SE VÊ UM JOVEM

<sup>142</sup> *Op. Cit.*, respectivamente, p. 362 e 392.

<sup>143</sup> Constatam-se entre outros, os seguintes títulos: "O caso da estranha cavalgada", "A aventura da emboscada sertaneja", "O romance do castelo", "A trágica desventura de Dom Sebastião, rei de Portugal e do Brasil", "A visagem da moça caetana", "O crime indecifrável", "A astrosa desventura dos gaviões cegadores". In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

PRÍNCIPE VIAJANTE E ERRANTE PELAS MAIS TEME- ROSAS ESTRADAS, EM BUSCA DE INTRINCADOS LABIRINTOS QUE LHE CAUSASSEM MEDO, AMOR, SACRIFÍCIO E TRIUFO!<sup>144</sup>.

Recurso similar, com a mesma função redundante e apelativa, é empregado no romance de Suassuna. Com efeito, observam-se aí, na página que antecede o início da narrativa, e logo abaixo do título, comentários explicativos acerca dos principais episódios da obra, subseqüenciados por duas estrofes contendo uma inovação a "Musa do Sertão", e um enfático apelo à atenção do leitor.

Contando sobre as histórias e o modo como ele se sente Quaderna nos expõe que o seu desejo de chefiar cavalhadas é uma das maiores glórias de sua vida. É um dos momentos em que ele se sente como Carlos Magno chefiando seus Dozes Pares da França. Como no caso do *Folheto LXXI: O caso do Jaguar sarnento* em que ele nos relata a história do estudante que se vendeu ao diabo:

Lino Pedra Verde versou, um dia essa história, fazendo o romance que eu imprimir e passei a vender aqui na feira! Passava-se tudo na Espanha: o estudante vai para a Universidade de Salamanca, e na estrada, o diabo dá a ele um espelho, em troca de sua alma! Desde que li essa história, eu fiquei sabendo que os espelhos eram objetos ligados ao Diabo, às transações diabólicas e a posse das coisas boas da vida, isto é, o Poder, o dinheiro, as mulheres, as coroas, os cavalos encantados de tesouro etc. desde aí, também, nunca mais deixei de carregar um espelho comigo, principalmente quando ando nas estradas do Sertão<sup>145</sup>.

O que essas histórias representam? Quais eram os seus sentidos? A certa altura ele responde da seguinte forma:

[Essas histórias] tornava aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso num Reino Encantado, semelhante aquele que meus bisavós tinham instaurados e que ilustres poetas tinham incubido de uma vez para sempre em meu sangue<sup>146</sup>.

E no seguinte trecho recortado ele coloca:

Dos folhetos, havia dois que me impressionavam muito: eram a História de Carlos Magno e os Doze Pares da França e O rei Orgulhoso na Hora da Refeição<sup>147</sup>.

Pela leitura desses folhetos Quaderna conclui que os heróis faziam três coisas na vida:

[...] porque, quando não estavam na mesa, comendo e bebendo vinho, estavam, ou na estrada, brigando, montados a cavalos, armados de espadas e com bandeiras desfraldadas ao vento, ou então na cama, montadas em alguma

<sup>144</sup> *Id. Ibidem.* p.63.

<sup>145</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.535.

<sup>146</sup> *Id. Ibidem.* p.100.

<sup>147</sup> *Id. Ibidem..* p.542.

Dama, trepando senhoras e donzelas desastrosas. Vida era aquela, a vida de Cangaceiros medievais como Roberto do Diabo, ou dos guerreiros sertanejos como Jesuino Brillhante, homens vestidos de armaduras de Couro, armados de espadas compradas em Damasco ou no Pajeú vencendo mil batalhas e sempre aptos a possuir mil mulheres<sup>148</sup>.

Afirma ele que os fazendeiros sertanejos são Príncipes e Reis, que os Cantadores são menestréis fidalgos, trovadores, uns aedos semelhantes aos gregos, e que os cangaceiros são cavaleiros medievais. Os cangaceiros sertanejos são cavaleiros medievais, e que na França medieval havia cangaceiros. Um exemplo dessas residualidades consiste nos ferros de marcar boi. Quando ele nos fala do Instituto Genealógico e Histórico do Sertão do Cariri que tem arquivos e os registros desses ferros, arquivos que o próprio Quaderna organizou.

### **3. As casas aristocráticas e a formação de uma tradição ibérica.**

No plano fabular dois motivos centrais desencadeia o enigma e a demanda novelosa em que o narrador se lança para elucidá-los: a morte misteriosa do seu tio/padrinho e a subsequente desaparecimento profética do filho deste, Sinésio, e seu posterior reaparecimento em 1935.

Conta-se aqui já o esboço para a ideia muito difundida na Idade Média do bicefalismo do poder real. O personagem Quaderna se intitula tanto o herdeiro do poder político, como também o representante do poder religioso e quer recuperar o seu reino que fora perdido. Assim também o é ao longo do desenvolvimento histórico dessa região onde os poderes políticos e religiosos caminham de mãos dadas, ora os Fazendeiros decidindo sobre o bispado da região, ora o arcebispo de conchave político com os Fazendeiros do sertão nordestino.

Percebe-se, assim, o quanto que nessa região de maneira clara há um predomínio de ideias absolutistas no Sertão, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. É interessante entender o quanto que o tempo apresenta marcas do calendário cristão como na seguinte passagem:

[...] véspera de Pentecostes, dia 1º de Junho de 1935, pela estrada que nos liga à vila da Estaca-Zero, vinha se aproximando de Taperoá uma cavalgada que iria mudar o destino de muitas das pessoas mais poderosas do lugar<sup>149</sup>.

Agora dediquemos um momento para falar da formação das casas aristocráticas de Quaderna onde ele mostra a criação de uma tradição aristocrática, começemos pela família da sua mãe.

<sup>148</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. cit.* 2007. p.542.

<sup>149</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*. 2007. p.35.

Sobre os Garcia-Barretos, Quaderna nos diz que sua origem é pernambucana, mas fixadas na Paraíba desde os fins do século XVI. Em 1578, o avô Sebastião Barretto casou com Dona Inês Fernandes Garcia. Tiveram um filho chamado Miguel que ficou doente, contraiu a peste e caso sobrevivesse receberia o nome de São Sebastião. Ele casa-se com Mércia Teixeira e seu filho recebe o nome de Sebastião Garcia Barretto.

Era uma sociedade, nas palavras de Clemente, “os nossos antepassados dos séculos XVI e XVII, uma sociedade criminosa e beata, de fidalguia e degredados, aterrorizados pelos jesuítas e pela Inquisição”. Por fins dos séculos XVII para meados do XVIII, encontramos a família nos Engenhos da vila de Pilar. Contudo o mais importante para compreender essa linhagem matriarcal: era o personagem de Dom José Sebastião Garcia-Barretto, foi ele o primeiro a deixar a várzea do rio Paraíba, embrenhando-se de Cariri adentro, à procura do sertão, pelo leito seco e largo do Rio Taperoá, seguindo o rastro das entradas e bandeiras de Teodósio de Oliveira Ledo e de seu ajudante Cosme Pinto e de outros sertanistas. Com uma enorme sede de terras, grande criador de vacas, ovelhas e cabras, sempre anexando, as suas, datas e terras.

Em seguida, ele relata sobre a família de seu pai: a família dos Quadernas. O ano é de 1819, três irmãos: Dom Silvestre José dos Santos morre degolado e sem descendência; Dom Gonçalo José Vieira dos Santos tem como filho Dom João Antônio Vieira dos Santos que tinha como ritual católico-sertanejo, segundo o qual ele, rei, era quem primeiro possuía as noivas, no dia do casamento, o que fazia, segundo ele para inoculá-las com o Espírito Santo.

O outro irmão Dom João Ferreira Quaderna, o execrável, teve como filho Dom João Ferreira Quaderna, intitulado Dom João II, que raptou a Infanta Josefa e a Princesa Isabel. Este tinha, conta os relatos, o hábito de degolar cachorros que, no dia da Ressurreição, deveriam voltar, transformados em dragões, para devorar todos os proprietários repartindo-se então as terras dos finados com os pobres.

Ele mata a infanta Josefa com 17 facadas e tem um filho com a princesa Isabel chamado de Pedro Alexandre Quaderna. Mas, ele é traído pelo primo Dom José Vieira Gomes. Chegamos, então, ao trecho mais epopeico, bandeiroso e cavalariano da história da Pedra do Reino. Articulamos isso porque é agora que aparecem os Cavaleiros Sertanejos, todos galopando em cavalos, armados de espadas reluzentes e arcabuzes tauxiados de prata, na sua expedição punitiva contra os Reis Castanhos e Profetas da Pedra do Reino.

O tal do Pedro Quaderna casa com Bruna Wanderley e tem como filho Dom Pedro Justino Quaderna que se casa com Maria Sulpícia Garcia Barretto e tem o Dom Pedro Diniz Quaderna.

“O fato de pertencer aquela família sanguínea e subversiva é o motivo da sua ascendência sobre os Cangaceiros, cantadores, vaqueiros e mais toda a ralé sertaneja de fateiros, prostitutas, tangerinos, contrabandistas de cachaça”<sup>150</sup>.

E ele caracteriza como uma verdadeira desfilada moura, como classifica o Samuel Wandernes, homem intelectual, poeta e promotor da Comarca. E ainda Suassuna através de Quaderna constrói a partir de seu olhar toda uma representação desses sujeitos afirmando: que os árabes, negros, judeus, tapuias, asiáticos, árabes e outros povos mouros do mundo, são sempre meio aciganados, meio ladrões, trocadores de cavalos, irresponsáveis e valdevinos. Nesse sentido, percebemos o quanto que o outro é construído de maneira exótica, pejorativa. O estranho grupo de cavaleiros revela no conjunto como uma tribo selvagem, nômade, empoeirada e sem confiança, numa atmosfera de sortilégios e encantamentos. A chegada desse tropel de cavalos a Taperoá descrevendo assim a estranha cavalgada que errava pelos campos do Sertão do Cariri seria uma tribo que, ao lado das roupas principescas, das medalhas nos arreios e da ladroagem meio acangaceirada possuía algumas singularidades.

E essas singularidades são percebidas na descrição das roupas desses sertanejos; as armaduras de couro faziam aqueles Cavaleiros sertanejos idênticos ao guerreiro mouro que o poeta pernambucano Severino Montenegro descreveu num soneto: vestido de armadura negra e escarlata, de placas de aço, incrustada de esmeraldas e brasões, parecendo, o todo a carapaça dura, calcária, espinhosa e violeta-escarlata.

Nesse sentido, Quaderna nos mostra indícios que permitem compreender a apropriação de Ariano pelos fragmentos ibéricos e medievais, o modo e a maneira como estes chegam aqui no sertão, a partir do seguinte trecho:

[...] e qualquer cavalinho esquelético e crioulo do Brasil é logo explicado como um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes, cruzadas na Península Ibérica e para cá trazidos pelos Conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal, quando realizaram a Cruzada épica da Conquista<sup>151</sup>.

A segunda singularidade era que a Cavalgada tinha à frente três homens. Desses três, o terceiro é o que nos interessa e é o mais extravagante de todos. Era uma espécie de Frade-Cangaceiro, uma espécie de monge-cangaceiro porque como nos diz o narrador:

[...] porque aqui no Sertão a coisa mais surpreendente é um padre-cangaceiro, do tipo do padre Aristides Ferreira, degolado no Piancó, pela coluna prestes, em 1926; ou parecido com aqueles bispos e monges que segundo o Doutor Manuel de Oliveira Lima, envergavam na Idade Média

<sup>150</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. cit.* 2007. p.457.

<sup>151</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.50.

armaduras de ferro sob as sobrepelizes e pluviais, colocando-se assim à frente de bandos armados<sup>152</sup>.

O monge-cangaceiro conduzia uma bandeira do divino espírito santo do sertão. Quanto ao segundo cavaleiro, para evocá-lo aqui talvez seja necessário que o nosso personagem se socorra às musas de outros poetas brasileiros e da sua própria que é o gavião macho-e-fêmea e sertanejo ao qual ele deve a sua visagem poética e profética do Alumiado Sinésio, nessa sua narração:

Via-se que ele era o centro, motivo e honra da cavalgada, porque lhe tinham destacado a maior, mais bela e melhor das montarias, um enorme e nobre animal brando, de narinas rosadas, de cauda e crina cor de ouro, cavalo que como soubemos tinha o nome legendário de Tremendal<sup>153</sup>.

Ele o montava com um ar ao mesmo tempo modesto e altivo de jovem Príncipe, recém-coroadado. Alto, esbelto, de pele ligeiramente amorenada e de cabelos castanhos, montava com elegância, e de seus grandes olhos também castanhos e um pouco melancólicos, espalhava-se sobre todo o seu rosto, certa graça sonhadora que suavizava, até certo ponto, suas feições e sua natureza às vezes arrebatada, enérgica, quase dura e meio enigmática; como, ao que parece, tinha-se convencido que ninguém se vestisse de maneira mais comum naquela tribo, o Rapaz-do-Cavalo-Branco usava um gibão mais artisticamente trabalhado do que os outros cavaleiros.

Mais do que qualquer outro seu gibão parecia à armadura de um cavaleiro sertanejo com os couros trançados em ouro e púrpura, para contar com esmaltes heráldicos, esta heráldica cena da Cavalaria sertaneja. Notam-se aí noções interessantes para uma problematização acerca de Suassuna. Percebemos o quanto as roupas servem para pensar uma tradição ibérica do século XII e que nos chega ao sertão via tradição oral através dos degredados que aqui chegaram à colônia. Nesse sentido, essa mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe, recebe nosso cheiro, nosso suor, recebe até mesmo nossa forma.

E assim pensar sobre a roupa do Rapaz-do-Cavalo-Branco significa pensar sobre memória, poder e posse. Memória porque vêm de uma tradição oral europeia localizada ainda na construção histórica de nações como Portugal e Espanha do Medievo Central. Poder porque é a sua roupa que o distingue dos demais tornando assim, particular. E a posse nos traz a ideia que é expressa na passagem: “o próprio Donzel com aquela roupa de couro dominante

---

<sup>152</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.49.

<sup>153</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.52

montada amarela e vermelha, parecia todo ele ouro, sangue e coração, um valete de copas, o mais notável”<sup>154</sup>.

Percebemos as apropriações Suassunianas construindo um sertão que é híbrido desses elementos ibéricos com as contribuições locais e que, dessa cultura popular, surge outra coisa.

O narrador nos diz:

[...] só lembrei o que da realidade pobre do Sertão, pude combinar com os esmaltes e brasões da Heráldica. Ele cuida de falar nas bandeiras que se usam para as procissões e Cavalhadas; e nos gibões-de-honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; e em homens que estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana<sup>155</sup>.

Percebemos agora um roteiro para compreender a formação dos brasões de cada um dos personagens. Quando no *Folheto LXXX: O Roteiro do Tesouro*, Quaderna descreve os brasões sertanejos outorgados aos seus mestres e a ele próprio.

Primeiramente os brasões são concedidos como um título de nobreza que reconhece o senhorio feudal e a linhagem do nobre sangue. Tem direito ao título de barão e ao correspondente escudo e armas.

Por exemplo, o Brasão de Samuel:

[...] o brasão é esquaterlado por uma cruz de filetes de ouro. O primeiro quartel é de goles de ouro, ou vermelho, com uma cruz de lisonjas de azul coticadas de ouro. O segundo, é de verde, com cinco pombas volantes de prata, armadas de vermelho e posta em aspas, e assim os contrários. O timbre, é uma anta, de sua cor<sup>156</sup>.

Já o Brasão de Clemente:

[...] o brasão dele é de ouro, com dois cachorros negros dos leais, passeantes e armados de vermelho, e com uma orla de goles, carregada de sete estrelas de prata. O timbre, é um onça vermelha, passante, como os cachorros do escudo<sup>157</sup>.

E o brasão de Quaderna:

[...] o escudo de Quaderna é esquaterlado. No primeiro quartel, há em campo de ouro, um veado negro vilenado, inscrito numa quaderna de quatro crescentes vermelhos. No segundo, em campo vermelho, cinco flores-de-lis de ouro, postas em santor, ou aspa, e assim os contrários. O timbre é um cavalo castanho, com asas, com as patas dianteiras levantadas e as traseiras pousadas, entre chamas de fogo!<sup>158</sup>.

<sup>154</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.50.

<sup>155</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.50.

<sup>156</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.* 2007. p.664.

<sup>157</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.*, 2007. p.666.

<sup>158</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.*, 2007. p.668.

Quando menino, um dos romances que mais o impressionava era a *História do Valente Vilela*. Depois que decorou esse romance sentiu-se como um cavaleiro, um herói errante pelos campos do Sertão<sup>159</sup>.

O processo de apropriação torna-se evidente nas histórias quando Suassuna usa elementos de uma leitura antiga oriental e modifica isso em saber sertanejo popular conservador e tradicional a partir do seguinte trecho:

A tal da Esfinge era um cruzamento de grifo com leoa. Ou melhor, em termos sertanejos, um cruzamento de Onça, cavalo e gavião. Devia ser meio mordida-de-cachorro-da-mulesta, porque só mordida é que uma bicha podia ser faminta daquele jeito. Homero aumenta extraordinariamente o número de cangaceiros gregos comandados pelos Reis lá dele; e, em *Canudos*, Euclides da Cunha faz o mesmo, tanto para o lado do Exército quanto para o lado dos sertanejos<sup>160</sup>.

E é assim a partir das apropriações de uma realidade arruinada e em declínio que Ariano recepciona suas leituras e constrói outra realidade sertaneja muito simbólica e peculiar. Sendo que o sertão de Ariano é aquele ocupado entre o Pajeú de Pernambuco e o Piancó da Paraíba. Essa região onde surge uma história épica, com cavaleiros armados e montados a cavalo, com degolações e combates sangrentos, cercos ilustres, quedas de tronos, coroas e outras monarquias.

Essas apropriações estão imbricadas também na carga de leituras de romances que Ariano consumia, portanto elencamos alguns exemplos para compreender a maneira como as apropriações traduzem um outro mundo criado por Ariano. Os romances de modelo, como o *Exemplo dos quatro Conselhos* ou os romances cangaceiros e cavalarianos como, *O Encontro de Antônio Silvino com o Valente Nicácio* começavam com uma reflexão inicial que era filosófica sobre a vida. Tinham também aqueles que a reflexão inicial vinha como invocação dirigida às Musas, a Apolo e a Mercúrio. Era o caso de um romance de amores desventurados chamado: *O Assassino da Honra, ou A louca do Jardim*, que começava com a seguinte estrofe:

Venha, ó Musa, mensageira  
Do Reino de Eloim  
Me traga a pena de Apolo  
E escreva aqui, por mim,  
O assassino da Honra  
Ou a Louca de jardim<sup>161</sup>.

E acompanhando por esse caminho, acerta em suas mãos um dos tipos de folhetos que mais apreciava: os romances de imoralidade. Subdivididos em dois grupos, os de

<sup>159</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.*, 2007. p.170-171.

<sup>160</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.*, 2007. p.448.

<sup>161</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op. Cit.*, 2007. p.103.

obscenidades e os de pornografias. Dos primeiros, o que mais o entusiasmava eram umas décimas do cantador Leandro Gomes de Barros, glosado sobre o mote:

Qual será o beco estreito  
Que três não podem cruzar?  
Só entra um, ficam dois,  
Ajudando a trabalhar!<sup>162</sup>.

Outro folheto que toma contato é um intitulado *História de um Velho que Brigou 72 horas com um Cabaço sem chegar no Fundo e sem Lascar as Beiras*. Ele passou a observar que esses romances nunca eram assinados. Havia um chamado *O Homem da Rua do Fogo*, outro, *A Prostituta do Céu*, porém o melhor de todos era *A Afilhada de Monsenhor Agnelo, ou O castelo do Amor*.

Quaderna começou a perceber que esses romances eram todos escritos e assinados por um tal de Visconde de Montalvão, na certa parente do Marquês de Montalvão, personagem da História do Brasil. A certa medida, ele se pergunta quem os publica, como esses folhetos chegam até as suas mãos. Então Lino Pedra Verde explica que:

[...] esses romances são escritos em Campina Grande, por um tal de José de Santa Rita Nogueira. A ação dos editores fica clara, pois ele pega uns livros que compra no Recife, escreve de novo, *ajeita, corta, aumenta*, assina com o nome de Visconde de Montalvão para ser *preso, imprime e vende!*<sup>163</sup>.

E o resultado dessas apropriações é a criação do gênio da Raça brasileira figura criada por Ariano Suassuna e que é o resultado dessa hibridização dos elementos sertanejos com essas histórias ibéricas onde surge o representante da identidade nacional brasileira. Nesse sentido, rastreamos suas leituras e inferimos que essas ideias de brasilidade ibero-medieval vêm de suas descobertas como o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina*, de Nuno Marques Pereira, e com as *Obras do diabinho da Mão furada*, de Antonio José, romances escritos por brasileiros no século XVIII. Além disso, o nome do primeiro *Compêndio Narrativo da América*, Quaderna só o chamava pelo nome América seguido do adjetivo latina, para não pensarem que se tratava dos Estados Unidos.

Podemos inferir até este ponto de análise um exemplo interessante da recepção dessas ideias ibéricas no sertão, é a utilização da História do rei Dom Sebastião. Essa história aparece no folheto XXV quando falando de um de seus professores, o fidalgo Samuel Wandernes ele nos informa que o Samuel tinha um objetivo de escrever um livro, uma obra intitulada *O Rei*

<sup>162</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*. 2007. p.107.

<sup>163</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*. 2007. p.110.

e a *Coroa de Esmeraldas*, que corresponderia há um livro de tradição e brasilidade resultado de pesquisas genealógicas e heráldicas sobre as famílias fidalgas de Pernambuco.

O caso é que para falar dessas famílias ele topara com manuscritos arquivados na Sé e no Mosteiro de São Bento, em Olinda. A versão que ele nos apresenta era a de 4 de agosto de 1578, os portugueses chefiados, pelo rei dom Sebastião, foram derrotados pelos mouros no norte da África, numa batalha sangrenta. É por isso que enquanto a Espanha contribuía através das molecagens ordinárias de Cervantes, para destruir o mito do Cavaleiro que existiu, Portugal fornecia ao mundo a última figura do cruzado e cavaleiro que existiu, Dom Sebastião. Na Península Ibérica, Portugal é uma espécie de Zona da Mata e faixa litorânea, semelhante à dos engenhos pernambucanos, enquanto a Espanha, com sua Castela seca, parda, áspera e empoeirada é muito mais parecida com este Sertão bárbaro.

De que maneira nessas ideias ibéricas se produz uma representação de uma identidade brasileira nacional sendo um exemplo disso à crença do retorno de Dom Sebastião, crença ainda vigente no Brasil. Em uma tentativa de pontuar mudanças e se afirmar no tempo, os pensadores da Idade Moderna rejeitaram o período anterior, a Idade Média, e acabaram por construir uma imagem fortemente negativa da época. Não é à toa que, até hoje, a mais famosa alcunha para o período medieval é Idade das Trevas. O século XIX, por sua vez, retomou a medievália de maneira romântica, pintou o período como uma época áurea, admirável, com valores que, há muito, não existia.

Não seria demasiado dizer que o fundamento do Romance é a memória popular, pois em diversas passagens da obra *Quaderna* demonstra como essa memória foi capaz de articular a ficção e a realidade.

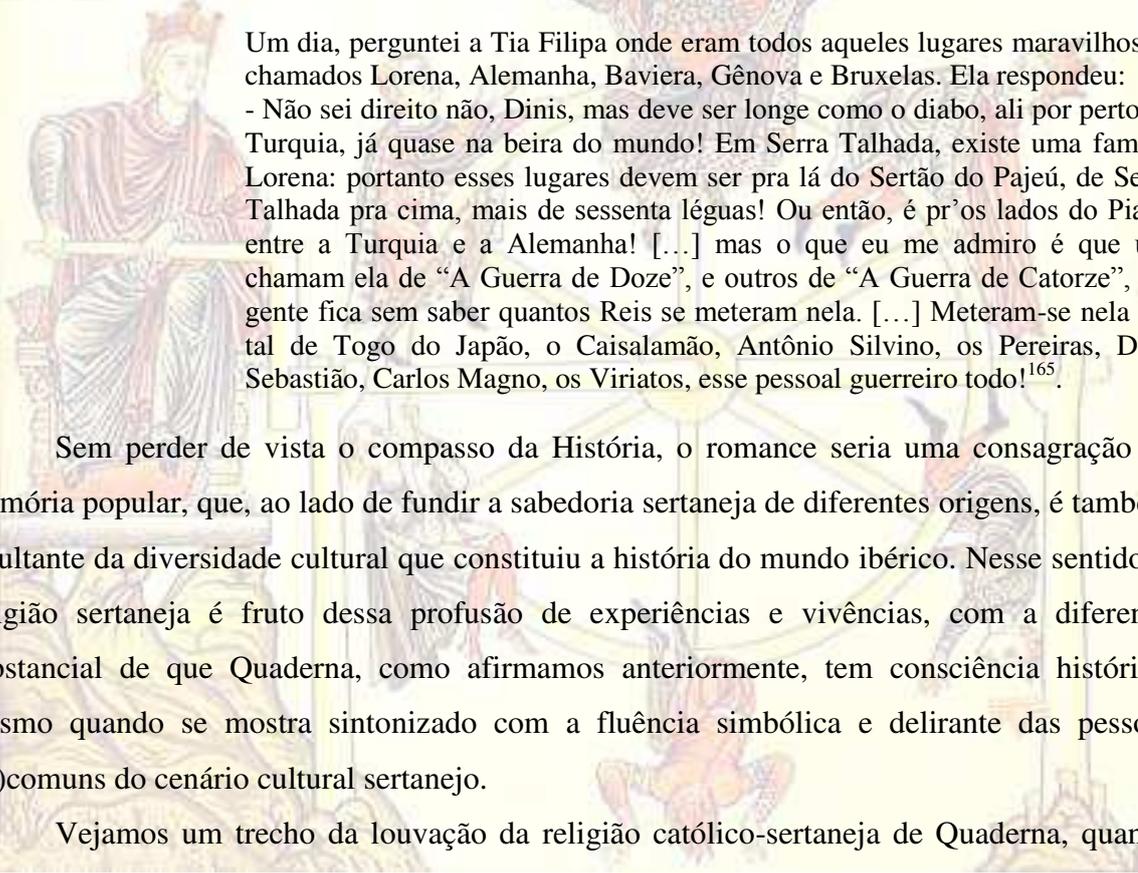
Como resultado dessa aproximação de extremos, verifica-se que nem sempre o resultado é a harmonia dos conceitos, mas a composição do que nós permitimos qualificar como um mosaico de fragmentos algumas vezes desconexos, aparentemente ilógicos, ou irracionais.

Para a expressão, “dessa colcha de retalhos”, numa direção encontrou-se os pretensiosos e enigmáticos poemas de Lino Pedra-Verde; em outra, o hermetismo poético de *Quaderna*. No primeiro caso, o artista não consegue esconder sua ignorância dos fatos históricos, mas, ao mesmo tempo, reveste essa ignorância com uma ingênua empáfia que resulta em uma bem-humorada narrativa histórica,

Lino Pedra-Verde é um exemplo coerente do modo como a memória popular cristaliza determinados valores e informações históricas. Ele não se distancia da maneira como as pessoas comuns recebem e organizam mentalmente as informações vindas de todos os lados

trazidos, muitas vezes, pela oralidade impressionada e engenhosa dos que não apenas reproduzem-nas como receberam, mas as reinterpretem conforme suas próprias fantasias e crenças. Ocorre, entretanto, que essas fantasias e crenças, por sua vez, cristalizam-se sobre a base movediça do sincretismo cultural e dentro do espaço mítico do “era uma vez”.

Assim, acordamos com o que afirma Mircea Eliade<sup>164</sup>, a identidade sertaneja atualiza todos os fatos históricos dentro de um tempo mítico e absoluto. É apropriado, portanto, que o tempo presente conviva com tempos históricos e planos espaciais diferentes sem, no entanto, considerar a assimetria entre eles. Vejamos um exemplo de diálogo retirado do Romance, que demonstra claramente esse (des)compasso entre a noção sertaneja do mundo, que se vê restrito ao espaço geográfico determinado pela percepção mítica, e o mundo que está para além da ilha:



Um dia, perguntei a Tia Filipa onde eram todos aqueles lugares maravilhosos, chamados Lorena, Alemanha, Baviera, Gênova e Bruxelas. Ela respondeu:  
- Não sei direito não, Dinis, mas deve ser longe como o diabo, ali por perto da Turquia, já quase na beira do mundo! Em Serra Talhada, existe uma família Lorena: portanto esses lugares devem ser pra lá do Sertão do Pajeú, de Serra Talhada pra cima, mais de sessenta léguas! Ou então, é pr'os lados do Piauí, entre a Turquia e a Alemanha! [...] mas o que eu me admiro é que uns chamam ela de “A Guerra de Doze”, e outros de “A Guerra de Catorze”, e a gente fica sem saber quantos Reis se meteram nela. [...] Meteram-se nela um tal de Togo do Japão, o Caisalamão, Antônio Silvino, os Pereiras, Dom Sebastião, Carlos Magno, os Viriatos, esse pessoal guerreiro todo!<sup>165</sup>.

Sem perder de vista o compasso da História, o romance seria uma consagração da memória popular, que, ao lado de fundir a sabedoria sertaneja de diferentes origens, é também resultante da diversidade cultural que constituiu a história do mundo ibérico. Nesse sentido, a religião sertaneja é fruto dessa profusão de experiências e vivências, com a diferença substancial de que Quaderna, como afirmamos anteriormente, tem consciência histórica, mesmo quando se mostra sintonizado com a fluência simbólica e delirante das pessoas (in)comuns do cenário cultural sertanejo.

Vejamos um trecho da louvação da religião católico-sertaneja de Quaderna, quando em transe no Lajedo, ele transformou em seu altar de sagração religiosa:

Meu Deus Sertanejo! Minha Onça Malhada, meu divino Jaguar de sangue, fogo e pedras preciosas! Eu não creio em nada! Vinde inflamar meu sangue com aquele dom de fogo chamado a fé, mesmo que vossa Fé venha a me queimar com a ventania deste meu Reino sagrado e sangrado, o Espinhara, o ‘sertão’ incendiário e abrasador! Esta ventania de fogo queima e maltrata, mas cura e cicatriza, e é, portanto, o começo da Salvação. Ó Onça-Vermelha do

<sup>164</sup> ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>165</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*. 2007. p.94.

Pai! Ó Onça Negra do Encourado! Ó Onça Parda e Castanha do Filho! Ó Corça Branca! Ó Gavião de Ouro do Sol do Espírito Santo!<sup>166</sup>.

Poderíamos aqui destacar outras passagens que confirmariam o que procuramos até aqui destacar. No entanto, isso serviria apenas para acrescentar exemplos redundantes e repetitivos. As palavras e expressões utilizadas por Quaderna são consistentes com sua visão de mundo, sua religiosidade e conhecimento da História. Entretanto, como inferimos sua compreensão dos fatos históricos não se restringe a construções de intermitência política, da luta pelo poder ou da alternância dos valores sociais. A ênfase de nosso narrador está nesse movimento produzido pela memória popular e nas suas recepções e apropriações sempre tentando buscar uma coerência para o mundo que cria e o mundo em que se cria.

Mas, a memória, da forma como o comum dos sertanejos a traduz, também se expressa por outros meios nem sempre louváveis. É o caso, por exemplo, do que aconteceu no local denominado Pedra do Reino. A ocorrência de um evento de tal extensão e violência nos levou a procurar entender, antes de tudo, o que representa a introdução de um fato histórico como ponto de partida para a ficção. Em nossa avaliação, o episódio se revela como uma forma do narrador não oferecer nenhuma concessão ao leitor. Em toda e qualquer narrativa, os fatos escabrosos são acompanhados da possibilidade de serem interpretados como fruto da imaginação do narrador. No caso em questão, inexistente essa possibilidade.

Costumeiramente, quando o leitor considera que o narrador inseriu na narrativa um fato de suma gravidade, algo verdadeiramente chocante, ainda que se baseie em fatos reais, logo procura e encontra um anestésico eficaz que lhe garanta o (re)conforto necessário. Ele está convencido de que a intenção era mesmo chocar e, por meio do choque, provocar uma reflexão. A menos que se trate de um documentário, ou um registro, a ideia de que tudo não passa de invenção garante ao leitor a cômoda sensação do alívio. No caso do Romance, a condição é absolutamente diferente, pois ali é o fato real que dá início à ficção. A história de Quaderna tem como ponto de partida o evento condenado pela sociedade. A escolha de tal evento, portanto, tem como objetivo imediato não oferecer ao leitor nenhuma escapatória.

Mais uma vez, nesse caso, é o autor se apropriando que se manifesta por meio do personagem principal, permitindo que se interprete o fato como forma de expressar o (re)ssentimento contido em sua vida, um gesto de vingança, talvez. Por outro lado, é possível

---

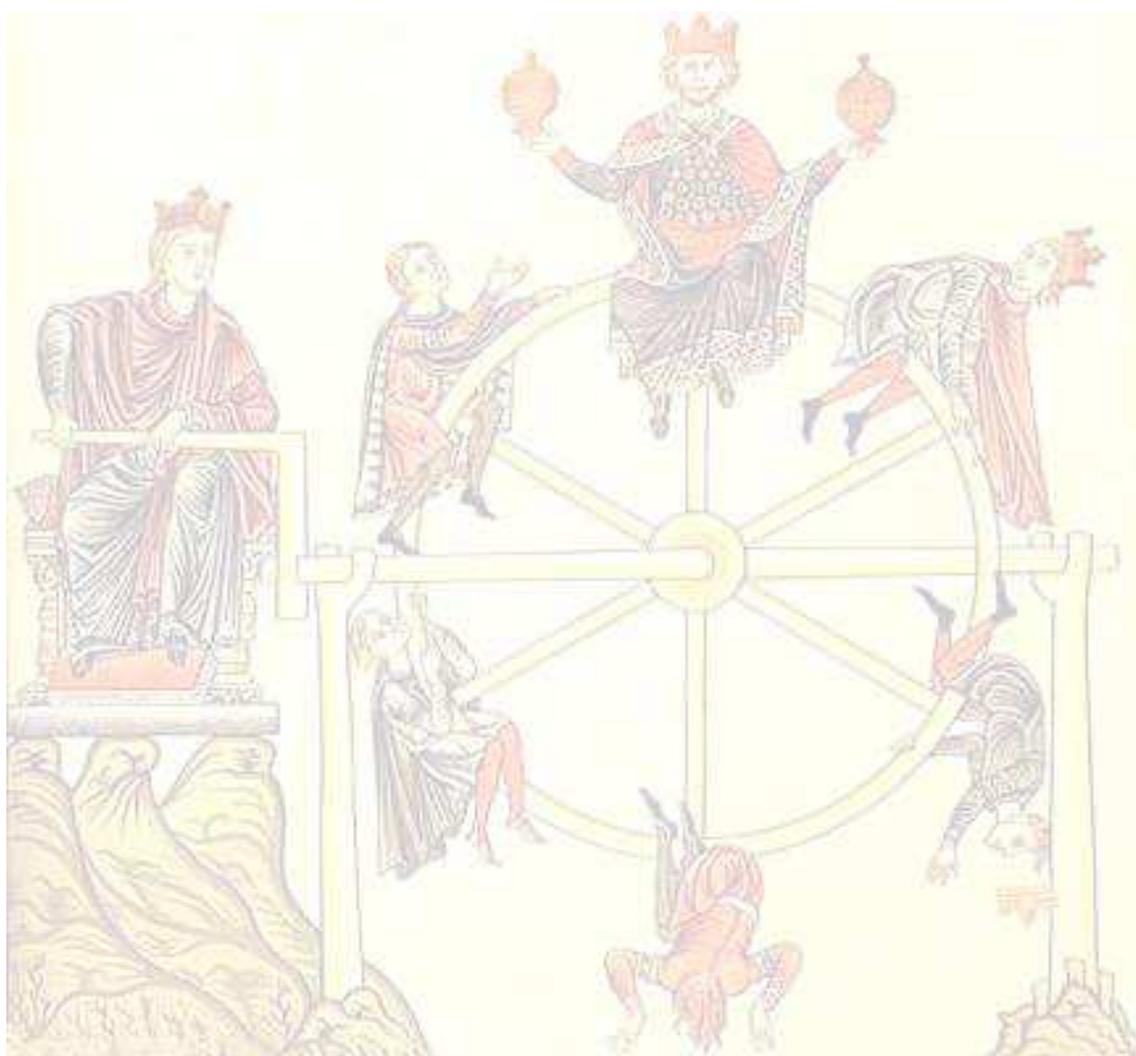
<sup>166</sup> SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p.558.

entender tratar-se da demonstração de como se dá a construção da narrativa épica a qual decide escrever.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---



O propósito que sustentou nossa dissertação, desde que demos início à pesquisa, foi o de problematizar que o mundo mourisco medieval de Ariano Suassuna está presente de forma contundente em seu Romance. Mesmo ele tendo sido objeto de inúmeras dissertações e teses, sentimos que havia uma área ainda pouco explorada nas diversas leituras realizadas. Alguns autores, dentre os quais citaria Carlos Newton Júnior, interessaram-se pelo mesmo texto, mas sua pesquisa concentrou-se na análise da obra poética de Suassuna como um todo, detendo-se em apenas algumas passagens do Romance.

Outros, como Idelette Santos, interessaram-se pela heráldica como manifestação arquetípica e pela ambientação medieval da narrativa. Outros ainda, pelos aspectos armoriais, aqueles que sustentam o conceito estético aplicado pelo autor ao Romance, mas também a outras formas de linguagem estudadas por Suassuna que é, afinal, um artista afinado com variadas formas de expressão artística, como a música, o entalhe em madeira, o mosaico, as artes gráficas e múltiplas formas de manifestação da memória popular, nesse caso, mais uma vez, não se restringindo ao Romance, mas enveredando pelas outras obras do autor.

Há também aqueles pesquisadores, entre os quais citamos Lígia Vassallo, que aproximaram o sertão de Suassuna da era medieval, com ênfase no seu teatro. Vassallo<sup>167</sup> ao fazer sua análise da sociedade e cultura do Nordeste, tendo em vista a produção de Ariano Suassuna, considera que a obra deste, pelo fato de ter escolhido suas fontes e as retirado do domínio periférico da cultura popular para inserí-lo no espaço central de literatura cidadina, configura uma visão crítica sobre eles e um movimento de inversão carnavalesca. Ao fazer tal consideração, Vassallo acaba percebendo característica de hibridismo na obra de Ariano, já que esta se misturaria quando invertida, partilhando práticas que atravessam os horizontes sociais, como nos mostra o historiador francês Roger Chartier em suas pesquisas sobre a leitura no século XVIII.

Tal afirmação provoca uma aproximação entre o trabalho de Ariano e o de Bakhtin que via a Cultura Popular como a cultura do riso se constituindo no espaço fronteiro entre o mundo oficial e extra-oficial, espaços interinfluentes e dinâmicos. Segundo Vassallo, seria de Bakhtin a contribuição pioneira para a abordagem sobre as antinomias existentes entre a cultura oficial versus a letrada, apresentando uma luz particularmente nova à questão.

Apesar dessas diversas pesquisas sobre a obra de Suassuna, faltava uma que ressaltasse as recepções e apropriações do artista, tal como manifesta em seu Romance. O livro embora citados por nomes de nossa crítica, parece despertar receios no meio acadêmico,

---

<sup>167</sup> VASSALLO, Lígia. O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Suassuna. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1993.

que se mostra, em alguns casos, reticente quanto à utilização pelo autor de um episódio que choca a opinião pública quando lembrado. Ao lado disso, percebe-se certo embaraço de boa parte da mídia, quanto aos posicionamentos do autor e sua visão da política e da realidade social em nosso país.

Nosso objetivo com a presente pesquisa foi, dentro desse quadro, estudar a obra de Suassuna, ressaltando sua dimensão histórica e buscando oferecer uma possibilidade de leitura que trouxesse a obra para mais perto do leitor comum, que por desconhecimento, deixa de apreciar essa que consideramos uma fonte de pesquisa que apresenta elementos de uma tradição mourisca medieval. Assim, o Romance de Suassuna nada fica a dever às outras obras que aceitaram o desafio de inovar e ultrapassar os limites de seu tempo. Ariano elaborou seu romance, dando dimensão filosófica ao elemento prosaico originário da cultura popular, fruto, por sua vez, da memória ibérica do século XII.

Realizar essa dimensão narrativa implicou, por seu turno, enxergar na obra duas dimensões que se articulam colocando-se lado a lado, chegando mesmo, muitas vezes, a se confundir. Uma delas é pertencente e representante do território do narrador, enquanto a outra traduz poeticamente o mundo do autor implícito. Quando lemos a obra como uma narrativa que combina o elemento histórico ao drama pessoal, deparamos ali com três vertentes, três sustentáculos sobre os quais se apoia a narrativa: o épico, o nefasto e o simbólico. Pelo viés da epopeia, procuramos demonstrar que a história da Paraíba, pelo olhar de Quaderna, que não se restringe à evolução dos fatos históricos, começa muito tempo antes da ocupação dos territórios indígenas do Brasil.

Na realidade, a História observada pelos olhos do protagonista toma por base o romanceiro popular do Nordeste, cujas raízes atravessam o Atlântico e buscam no terreno acidentado da Península Ibérica a seiva e os nutrientes que a sustentam. Se ali, naquele território também isolado, onde se fundiram diversas culturas milenares, somando valores e pensares, a memória popular gerou crenças e costumes próprios, ao tocar nosso solo nacional o resultado não foi diferente. Só que aqui, além das civilizações conhecidas da Europa como judeus, mouros, cristãos-velhos e cristãos novos e suas religiões e hábitos culturais, houve o acréscimo de outros povos também de tradição milenar: a civilização indígena e a africana.

Desse hibridismo cultural, de crenças, práticas e costumes nasce a memória popular sertaneja expressa na arte, música, religiosidade, dança e poesia enfim, a cultura tão valorizada por Suassuna. A epopeia presente na narrativa, por seu lado, deságua no trágico ano de 1930 que marcou, para a Paraíba, o fim de uma tradição baseada no poder das

oligarquias rurais, que gozavam até então de absoluta autonomia em relação aos poderes instituídos local e nacionalmente.

As tensões para submeter os barões do interior às leis do Estado resultaram em uma guerra fratricida que vitimou alguns dos mais expressivos representantes políticos daquela região, entre os quais João Pessoa, então candidato derrotado na chapa encabeçada por Getúlio Vargas e governador da Paraíba, e o próprio pai do escritor, o deputado federal João Suassuna, foi morto a tiros na Capital Federal.

O ano de 1930 marca, portanto, o fim de uma condição centenária da chamada civilização do couro, em que os senhores rurais viviam como no tempo da monarquia, como componentes da aristocracia rural e assim, portanto, como reis, barões e fidalgos. A epopeia não é narrada linearmente e seu desfecho relaciona-se de modo indireto com a prisão e a tragédia de nosso protagonista.

Dessa forma, a tragédia implícita e a maneira circular e abissal da narrativa nos permitiram enveredar pelos corredores emblemáticos e recepcionado presentes na obra. Analisando a maneira como se constitui o Romance, considerando os diferentes gêneros, os mais evidentes, percebemos que, opostamente à noção de que seriam paralelos, eles são, na realidade, confluentes. O tema subjacente é o da superação da autoridade ancestral, a realização da sucessão dinástica, que, no plano simbólico, é representado pelas duas torres que evidenciam o vigor e a potência masculina, a sucessão *pater* linear.

Do ponto de vista social, a obra não deixa de manifestar-se contra a intolerância e o preconceito. A presença do Corregedor representa a visão crítica e policialesca do país urbano e litorâneo a respeito da nação sertaneja. Ao pedir clemência, o uivo do animal ferido se faz ouvir do fundo da cela sombria onde se encontra Quaderna, cadeia que é simultaneamente física, quando consideramos a natureza humana do personagem, e simbólica, quando o vemos como alegoria e representação da memória e da nação sertanejas.

Em nossa pesquisa, procuramos enfatizar o viés residual e remanescente; a percepção de tais aspectos da obra, por sua vez, nos afastam da compreensão da obra de Suassuna como mais uma narrativa regionalista de temática relacionada aos aspectos peculiares de uma região geográfica particular, para inseri-la no âmbito das produções da História Cultural e a proposição de estudos de recepção por meio da literatura e do pensamento e da experiência histórica.

Por esse motivo, nossa pesquisa trilhou caminhos inovadores dos que até então haviam sido considerados. No que diz respeito ao escritor Ariano Suassuna, procuramos nos concentrar em sua prosa, sem a pretensão de estender nossa leitura para outros gêneros em

que o autor se consagrou em sua carreira como autor, seja como poeta, como artista plástico, ou como dramaturgo. E foi ali, na prosa, que buscamos identificar o mundo ibérico, feudal e inventivo do autor.

Em relação ao Romance, buscamos um rumo diferente, analisando de lado os aspectos picarescos da obra e dos personagens, as referências elogiosas aos cangaceiros e a busca de semelhanças entre o sertão e a Europa Medieval, fosse em sua estrutura de poder, fosse pela comparação dos elementos heráldicos, a não ser quando o discurso era analisado tendo em vista a construção nacional, ou seja, quando Quaderna exalta a situação histórica e antropológica do sertão em seu processo de auto-afirmação abortado pela revolução de 1930.

O Romance se reveste assim de um caráter de grande sofisticação e de um elaborado e minucioso detalhismo que só se justifica pelo tempo que levou para ser produzido: 12 anos de incansável elaboração. Defendemos que, se por um lado, a obra encontra-se inconclusa em razão de faltar a descrição do momento em que Quaderna foi preso, por outro lado, considerando o aspecto poético-alegórico que evidencia a presença de um segundo agente na construção do discurso simbólico, inexistente qualquer lacuna.

Nesse viés alternativo, o que pretendemos foi problematizar o uso das apropriações como meio de superar o drama pessoal e o elemento trágico que amarram o potencial criativo individual, fazendo com que o sujeito se veja como vítima de uma conspiração divina e transcendente, além de padecer da humilhação e da intolerância, promovidas pela divisão do território nacional em duas realidades distintas e contraditórias.

A mensagem subjacente procura defender a autonomia regional e a força criativa das pessoas simples, despojadas de recursos materiais. A memória popular é, nesse sentido, um acervo inesgotável de matéria-prima para a produção artística, pois sua conformação antihistórica permite que dentro do mundo mítico, diferentes tempos e valores se combinem metamorfoseando personagens e reconstruindo, dentro de uma lógica peculiar e, até certo ponto, direcionada, quase como uma teia, as inúmeras formas de expressão estética.

Para concluir, ressaltamos que a narrativa de Suassuna foi recebida como um dos momentos de nossa produção literária, entrevendo ali uma obra-literária de caráter poético que demonstra a complexidade criativa que pode ser alcançada por um artista quando ele reúne as necessárias condições, nem sempre alheias à dor e ao sofrimento, para elaborar sua linguagem e com isso traduzir seu universo íntimo. Prova, também, as infinitas possibilidades do romance enquanto gênero literário operado como uma inovação e para o desafio às normas estéticas. Suassuna cumpriu, assim, o compromisso assumido, antes de tudo, consigo mesmo

de resolver seus conflitos íntimos de modo a ilustrar materialmente os conceitos estéticos que define com o termo armorial.

Seu romance apresenta, de maneira evidente, o significado da expressão ressurreição, representada pelo sebastianismo e manifesta de várias formas, dentre as quais destacamos o resultado final que é o próprio romance, tanto o que está sendo gerado nas páginas do livro pelo protagonista Quaderna, quanto àquele que chega às mãos do leitor.

Na geografia ibérica de Ariano Suassuna, o leitor também está presente não só na medida em que a experiência do escritor serve de exemplo de método criativo, mas também porque ele é o elo imaginário e necessário para a integração dos dois mundos: o ficcional que confirma a condição de Quaderna e o real conhecendo a intimidade de quem estiver no olho do furacão num dos momentos mais conturbados da história.

É preciso, entretanto, conhecer os meandros sutis da narrativa e a presente pesquisa teve a realização desse anseio como seu principal objetivo. Nossa expectativa é de que ela sirva para despertar ainda mais o interesse dos leitores pelo Romance, um marco da produção literária nacional.

O mundo, para Ariano, é como um brasão enigmático, onde o homem, “Cavalo castanho, na cornija, tenta alçar-se, nas asas, ao Sagrado”. É perigoso e enigmático, lugar onde o homem vive “Ladrando entre as Esfinges e a Pantera”. O mundo é feroz como “onça castanha e desmedida”, “campo rubro” onde erra a “Asna azul da vida”. É o local onde o “Fogo clama à Pedra rija”<sup>168</sup>, traduzindo-a em liquidez de sonho. Dessa forma, afirma Carlos Newton Júnior que uma descrição detalhada da representação do mundo enquanto brasão, que envolve cor, brilho, textura, animais heráldicos que o compõem, alia-se ao aspecto enigmático do próprio texto<sup>169</sup>.

Consideramos que, conscientes das intencionalidades dos textos e do movimento fluído entre o poeta, primeiro produtor do texto, e os leitores, que pelos textos são atingidos e nestes exercem, também, um trabalho de criação, mesmo que não tenhamos vetores diretos que apontem para os usos feitos, na prática, dos conteúdos em circulação, é possível perceber, ainda que sutilmente, através de elementos como a persistência de uma dada história, a repetição de determinados motivos, um maior número de obras sobre uma determinada temática, alguns vestígios sobre o trabalho exercido pelo consumo resultando que o poeta cria

---

<sup>168</sup> TAVARES, Braulio. ABC de Ariano Suassuna. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

<sup>169</sup> NEWTON JUNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino: A poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora UFPe, 1999.p.117.

suas histórias a partir, também, das expectativas de seus leitores que, por sua vez, são entusiasmados pelas impressões de mundo daqueles.

Em síntese, ao buscarmos entender a produção dos folhetos e as representações construídas pelos poetas, tivemos como preocupação a visualização das múltiplas facetas que integram as narrativas veiculadas no universo cordelístico, tomando como pressuposto a “circulação fluida e as práticas comuns que extrapolam as fronteiras sociais”. Donde resultou que tanto as questões internas ao folheto (métrica, rima, oração), quanto às influências e visões de mundo de poetas e leitores serviram enquanto condutoras de nossa investigação, levando-nos a focalizar aspectos de natureza religiosa e moral, de fundo caracterizador da época versejada e de fundamentação psicológica dos sujeitos implicados, poetas e consumidores.

A história em *A Pedra do Reino* também pode ser pensada como história da literatura e a permanência de determinadas características de gêneros literários em textos contemporâneos. É o caso da novela de cavalaria, uma das principais referências encontradas em *A Pedra do Reino*, e cuja influência em sua obra Suassuna já reconheceu em entrevistas e depoimentos. Embora não siga um modelo convencional de novela de cavalaria, Suassuna aproveita muitas de suas características na composição de *A Pedra do Reino*, e elas assumem uma importância tão grande no contexto da obra que Guaraciaba Micheletti define o romance de cavalaria como “um dos pilares desta obra compósita”<sup>170</sup>.

Pensando na importância do alcance da novela de cavalaria na obra de Suassuna e na confluência da História oficial e da história privada é que nos detivemos na caça de algumas das criações inventivas encontradas no romance *A Pedra do Reino*, verificando qual o efeito causado por tais criações no leitor da obra. Partindo dos exemplos selecionados, vemos como se processa o encontro História/história na obra de Ariano Suassuna, os fatos acontecidos na Pedra Bonita no século XIX remetem à questão da História, pensada em termos de fatos ocorridos em escala nacional/local, bem como a história pessoal do narrador, Pedro Dinis Ferreira-Quaderna; eles servem de ensejo para muitas das criações lexicais analisadas neste trabalho.

É possível verificar também que as menções a obras da literatura, tanto europeia quanto nacional: *A Demanda do Santo Graal*, *A Ilíada*, *A Odisseia*, *O Sertanejo*, *O Guarani*, e a personagens da literatura: como os cavaleiros andantes e os Doze Pares de França, remontam à história da literatura mundial e brasileira. Mescladas a essas referências,

---

<sup>170</sup> MICHELETTI, G. *Na confluência das formas: o discurso polifônico de Quaderna/Suassuna*. São Paulo: Clíper Editora, 1997. p.64.

encontram-se menções a fatos e/ou características da cultura nordestina, especialmente devido à presença de palavras como *cangaceiro* e *sertanejo*, facilmente identificáveis com o Sertão brasileiro.

Trabalhando com diversas fontes, o autor conseguiu juntar referências aparentemente díspares para dar base a suas criações, em alguns casos fazendo-o de modo explícito como em *frade-cangaceiro* e *épico-sertaneja*; em outros, nem tanto como nas criações *Demanda Novelosa*, ou *cavaleirosamente*, nas quais o referente, a Demanda do Santo Graal e os cavaleiros andantes, é bastante claro para os leitores que se interessem pela literatura medieval, mas talvez nem tanto para o leitor comum, não especializado, que lê a obra sem preocupações de interpretação acadêmica.

Do mesmo modo, as referências à épica e aos romances tornam-se claras apenas para os leitores interessados pelo assunto; convém observar, no entanto, que mesmo o leitor não especializado pode desfrutar das criações de Suassuna, pois estas dão uma característica muito particular à narrativa, tornando-a mais agradável e proveitosa e, em determinados momentos, cômica.

A saudade de um sertão perdido em sua memória alarga as próprias dimensões desse espaço, sendo assim, se entrelaçam na narrativa do *Romance d'A Pedra do Reino* várias realidades e recepções. Criador e criatura se confundem nessa trama, Ariano/Quaderna interligam através da literatura as suas memórias, sentimentos e visões de mundo. Ao longo de páginas e mais páginas de ficção, variados momentos históricos significam experiências, trazem à tona o olhar do escritor em toda possibilidade de construção fictícia do personagem. As imagens narradas por Quaderna contém em seus limites o toque das memórias e anseios do menino Ariano.

Ao longo das páginas do *Romance d'A Pedra do Reino*, João Suassuna e inúmeros outros aspectos são elementos norteadores de mundo íbero-medieval. No espaço dessa escrita jorra a paixão de Ariano Suassuna por seu pai e a paixão de Quaderna pela cultura popular. A presença do pai não pode ser recuperada fisicamente, as lembranças e o esforço de escritor são antídotos para supri-la, razões para homenageá-la. Contudo, quanto à cultura popular, apesar de não poder ser desvinculado categoricamente de sua realidade histórica, também não pode ser explicado somente por ela. O fanatismo, os conflitos políticos, a dimensão fantasiosa, os mitos, as manifestações culturais populares, tudo, deve ser reinterpretado sob a ótica da nobreza.

A personagem, que já inicia a narrativa preso, se liberta pelo sonho, um sonho de trazer a cultura popular ao âmbito oficial, já que Quaderna se vê em sonho sendo coroado

“Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil”, entre José de Alencar um romântico e Euclides da Cunha um realista, sob as bênçãos da Igreja católica e com as canções populares nordestinas como pano de fundo. Popular em homenagem sim, mas da janela do gabinete.

Podemos entrever, através do Romance de Ariano Suassuna estudado nesta pesquisa, a extensão da oralidade e da cultura popular mourisca medieval deste autor. Além disso, essa cultura popular se baseia numa tradição que vem desde a Europa do século XVI, romance de Miguel de Cervantes, das farsas e autos, e se estende pelo nordeste brasileiro, sendo atualizada através das sagas dos cantadores de cordel. Estes cantadores, oriundos do sertão, que vivem de sua arte nas feiras, nas praças e nas festas populares, originaram toda uma forma de expressão que se tornou corrente naquela região do país e que acabou por fazer-se conhecida do grande público através de sua inserção nas peças teatrais de Ariano Suassuna.

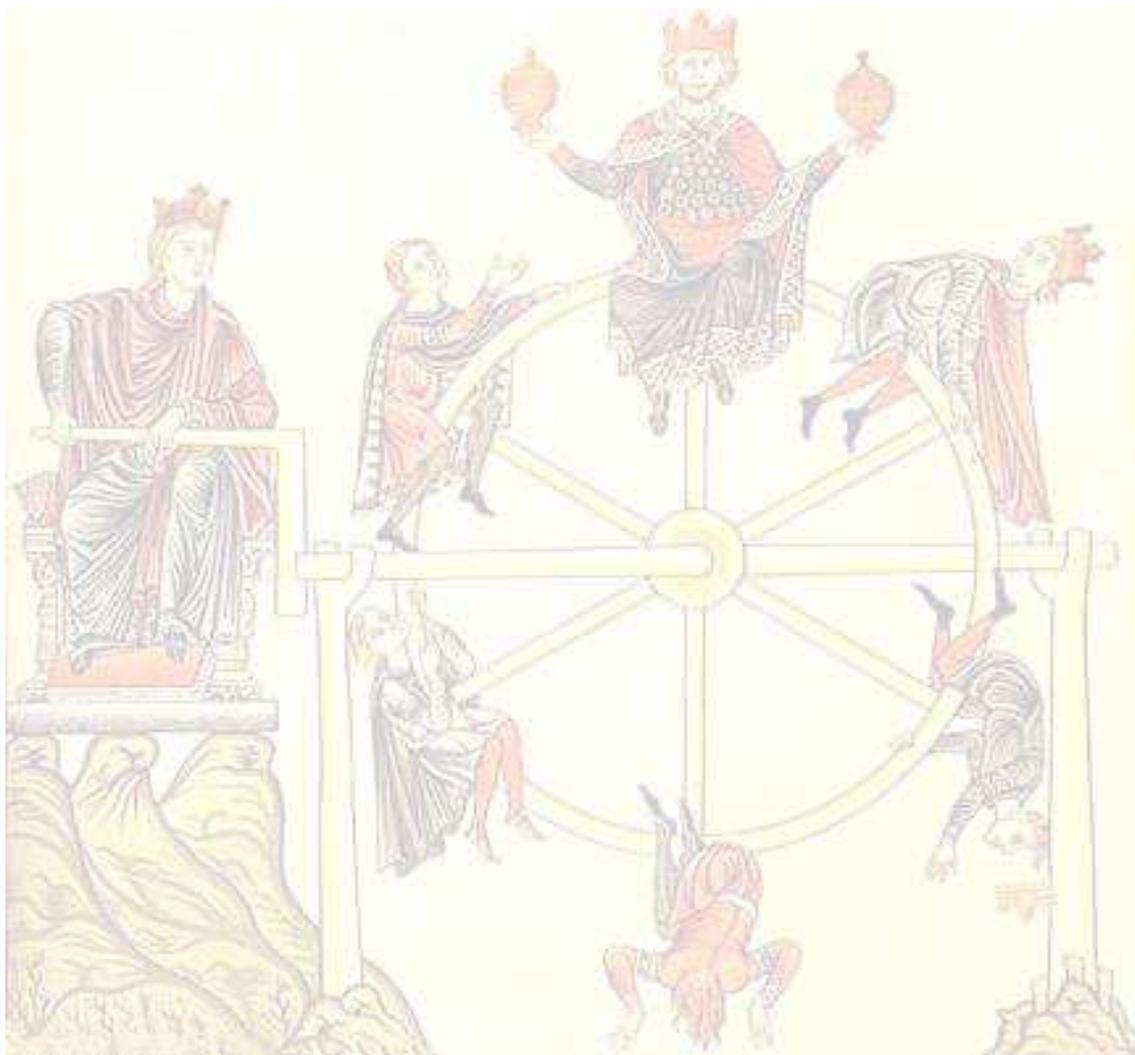
Essas sagas cantadas remontam a mitos e histórias antigas provenientes da África, levados até a Península Ibérica pelos árabes. Por isso elas retratam uma forma de ser atemporal, que se atualiza e configura no nordeste brasileiro através das condições sociais e econômicas daquela região.

Lembremos que Ligia Vassalo falava de um Sertão Medieval. Pois bem, analisando a estratificação social, a forma como se deu a colonização na região, o semi feudalismo que lá existe e a profunda religiosidade que guia o povo nordestino, podemos entender que, a despeito de qualquer cronologia histórica, aquela região manteve-se ligada a valores como honra, família, patriarcado, igreja, lealdade, fidelidade, que remontam aos idos da Idade Média europeia e que foram transmitidos pelos primeiros colonizadores às gerações que os sucederam e, assim, se metamorfosearam ao longo dos séculos.

Esses valores e crenças fundamentaram toda uma série de narrativas que expressam a saga da coletividade que ali se estabeleceu. São narrativas que deram nascimento ao Romanceiro Popular Nordestino, com raízes profundas na Península Ibérica, mas também com personagens típicos da região. Esses personagens expressam a coletividade, suas mazelas, suas angústias e seus desejos, dos quais Ariano Suassuna tão bem soube apropriar-se, e depois de recepcionadas criou seu romance. Além disso, o autor paraibano soube como metamorfoseá-las apropriando-se delas, as cantorias, os refrões, os provérbios conhecidos pelo povo e transmitidos oralmente naquela comunidade. As marcas da oralidade aparecem em seu romance através de recepções e apropriações inseridas ao longo das reminiscências do narrador.

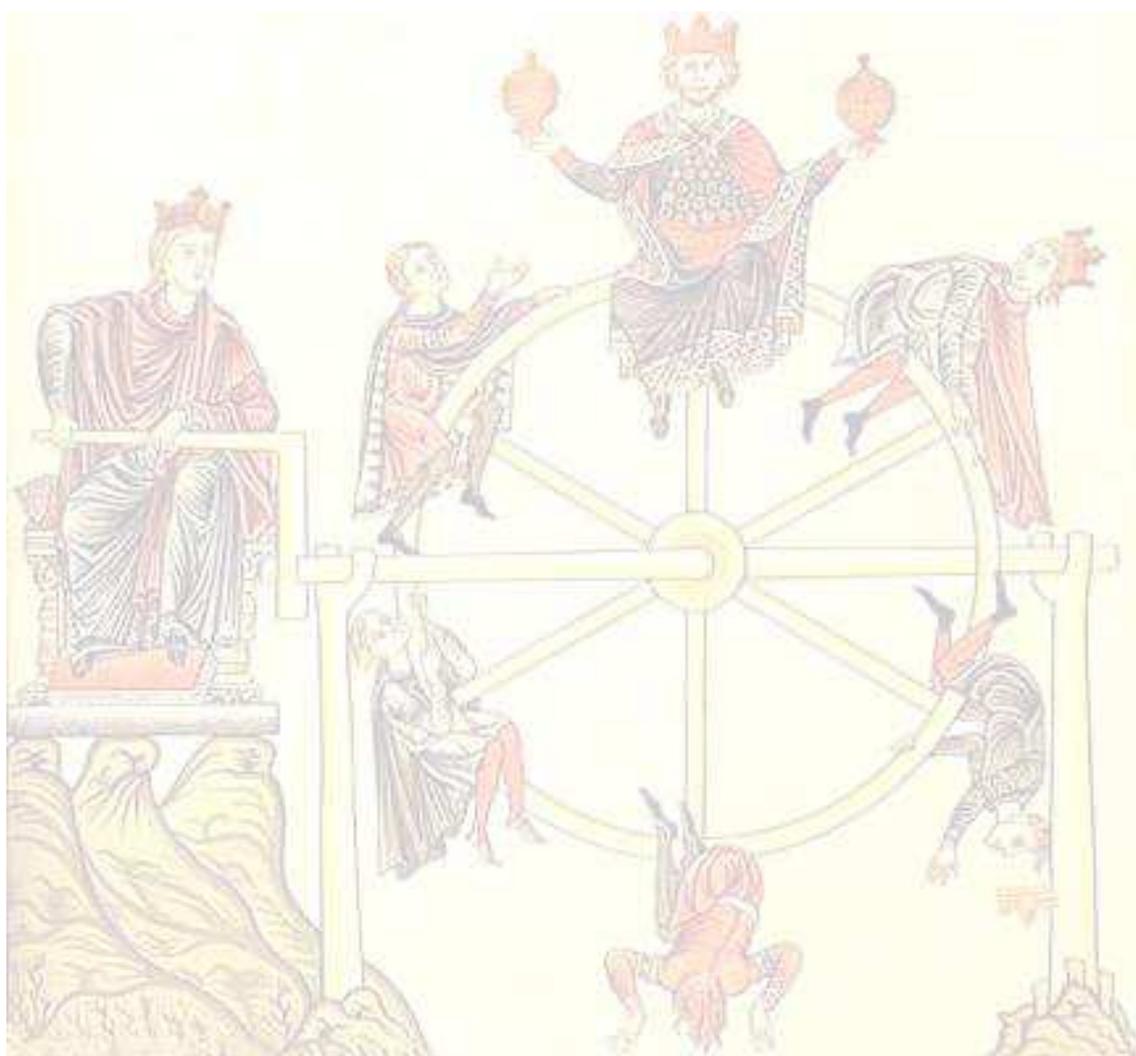
Enquanto há vida, nada há de conclusivo. Concluir é morrer; assim a presente dissertação não se *conclui...* é que as cortinas ainda não se fecharam, e as possibilidades ainda

são múltiplas. O espetáculo não pode parar e Ariano Suassuna, esse palhaço-professor, continua em pirueta, continua pendulando, acrobata-equilibrista. Merece críticas, mas também merece aplausos, e segue firme com seu projeto Armorial no caminho da conciliação.



## REFERÊNCIAS

---



ABREU, Márcia. Histórias de cordéis e folhetos. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A Invenção do Nordeste e outras artes. 2. ed. Recife: FJM, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A Invenção do Nordeste e outras artes. 2. ed. Recife: FJM, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.

ANÔNIMO. A canção de Rolando. Trad.: Ligia Vassalo, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ANÔNIMO. Carmina Burana (Canções de Beuern), trad.: Maurice Van Woensel, São Paulo: Ars poética, 1994.

ARAÚJO, Robson Victor da Silva. Uma cultura popular ordinária e intelectual: construções do medievo a partir de um escritor da renascença. 2008. 100 f Monografia (Graduação em Licenciatura em História) — Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, 2008.

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Associação da leitura do Brasil, 1999.

AZEVEDO, Marluce Câmara; SPINELLI, Cláudia. Trançado. In: O homem do Nordeste. Recife: Massagana, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi, 2. ed., São Paulo: HUCITEC; Brasília: UNB, 1993. 419p.

BARROS, Leandro Gomes de. A Batalha de Oliveiros com Ferrabras. Juazeiro do Norte CE: edição de João Martins de Athayde, 27/05/1987.

BARROS, Leandro Gomes de. A Prisão de Oliveiros e seus Companheiros. Pará: Guajarina, s/d.

BARROS, Leandro Gomes. O reino da pedra fina. In. Literatura popular em verso (Antologia) Apresentação de Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977. p. 274-280, v. III

BASCHET, J. A civilização feudal – do ano mil à colonização da América, com Prefácio de Jacque Le Goff. São Paulo: Globo, 2006.

BLOCH, Marc. Apologia da história ou o ofício de historiador, Prefácio de Jacques Le Goff. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BROWN, Peter. *Antiguidade Tardia*. In: Historia da Vida Privada: do Império Romano ao Ano Mil. In: VEYNE, Paul. Trad. Hildegard Feist. Vol I. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

BURKE, Peter. *A Era de Braudel* IN: BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 - 1989) A Revolução Francesa da Historiografia*. Trad. Nilo Odália. 2 ed. São Paulo: Unesp, 1992.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929 - 1989) A Revolução Francesa da Historiografia*. Trad. Nilo Odália. 2 ed. São Paulo: Unesp, 1992. 116p.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Cia das Letras.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA (n. 10). Ariano Suassuna. Instituto Moreira Salles, 2000.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Maximiliano. *A Pedra do Reino — posfácio*. In: *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Couro*. In: *O homem do Nordeste*. Recife: Massagana, 1982. p.37.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – história e antologia. Das Origens ao Realismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 145.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. 2 ed. p. 187.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Prefácio de Antônio Balbino. 3 ed. revisada e aumentada. Brasília: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*, 3 ed., Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984a.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, franceses e judeus – três presenças no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2001.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Quarteto, 2001.

CAVALLO, G. e CHARTIER, R. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves, 2 ed., Petropolis: Vozes, 1994, (vol.1).

CERVANTES, M. *Dom Quixote*, Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad.: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. Trad. AnneMarie Milon Oliveira. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 08, n 16. 1995.

COSTA, Lígia Miltz e REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. A tragédia – estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.

CUNHA, Euclides da. Os Sertões. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DARNTON, Robert. O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

DUBY, Georges. As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo. Lisboa: Estampa, 1982

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Entrevista concedida ao jornalista Ednei Sulvestre no Rio de Janeiro para o jornal da noite da Rede Globo de televisão no dia 16/06/2007.

ENTREVISTA: ao sol da prosa brasileira. In: Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna, n. 10, p. 22—51 nov. 2000.

FARIAS, Sonia Ramalho de. *Ariano Suassuna: espaço regional, cultura e identidade nacional*. [online] In *Revista Brasil de Literatura*, 2002. Disponível na Internet via: <http://members.tripod.com/~lfilipe/soniaramalho.htm#S> . Acesso: julho, 2010.

FARIAS, Sonia Lucia Ramalho. Representações do imaginário rural do sertão no processo narrativo «A Pedra do Reino. In: FARIAS, Sonia Lucia Ramalho. (org.). *Literatura e Cultura. Tradição e Modernidade — ensaios*. João Pessoa. UFPB. Editora Universitária. 1997.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FRANCO. Hilário JR. *Raízes Medievais do Brasil*. 1 cd. Belém: Ed.Universitária. 1998. UFPA.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O sertão e o gado. In: *As formas do falso*. São Paulo: 1972. pp. 32-33.

GANSHOF, F.L. *Que é o Feudalismo?*. Portugal: Europa-América, 1976.

GINZBURG. Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das letras. 1991.

GUIDARINI, M. *Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ateniense, 1992.

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. LTFMG, 1999.

HERÁLDICA. Disponível em: <<http://amazonline.com.br/heraldica/entrada.htm>>. Acessado em: 15 de outubro de 2010.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HUIZINGA, Johan. *Outono da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisseia. s/d. p.15.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAVIER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. trad.: Hilário Franco Jr., Bauru-SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2002. (v. I e II).

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1983, I e II vols.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2003.

LE GOFF, Jacques. *O apogeu da cidade medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1980.

LIMA, Marinalva Vilar de. “Da morte natural e da morte simbólica: um estudo sobre os amantes na ‘literatura de folhetos’”, in: *Projeto História, Dossiê: Natureza e Poder*, Revista do Programa de Estudos Pós-graduandos em História do Departamento de História da PUC-SP, nov./2001, número 23.

LIMA, Marinalva Vilar de. *Loas que carpem: a morte na literatura de cordel*, [tese de doutorado defendida na FFLCH/USP. 2003].

LIMA, Marinalva Vilar de. *Narradores do Padre Cícero: do auditório à bancada*, Fortaleza-Ce: Edições UFC, 2000.

MARTINS, Wilson. *O romanceiro da Pedra e do Sonho*. Cadernos de Literatura Brasileira— Ariano Suassuna. n° 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

MEDEIROS, Aldina. *Heranças íbero-medievais e hibridismo no Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. *Tinta Fresca — Jornal de Arte, Cultura & Cidadania*. n. 88. 05.02.2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.

MORAES, M T. D. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Recife: UFPE/Editora Universitária, 2000.

MORAES, Maria Thereza Didier de. *Miragens peregrinas de Brasil no sertão encantado de Ariano Suassuna*. 2004. 282f. Tese (Doutorado em Teoria Literária)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

NEWTON Jr., Carlos. *O circo da Onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

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

NOGUEIRA, Maria Aparecida L. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a Universalidade da Cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

NOVAIS. Maria Ignes Moura. *Nas trilhas da cultura popular: o teatro de Ariano Suassuna (Mestrado em Letras)*. São Paulo. Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas. USP. 1976.

NUNES. Geice Peres. *A poética de Quaderna no Romance da Pedra do Reino e o príncipe do vai-e- volta*. Estação Literária. Londrina. vol. 1 .fev .2008.

O Globo, 6 de agosto de 2006, p. 13.

OLIVEIRA. Martins. *Historia da Civilização Ibérica*. Lisboa: Guimarães, 1954.

PIATTL Deise Ellen. *A Pedra do Reino e a Tradução-Poética*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC — Tessituras, Interações. Convergências. 13 a 17 de Julho de 2008. USP.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Os cangaceiros*. p. 37.

QUEIROZ, Rachel de. *Um romance picaresco?* In: SUASSUNA, Ariano. *O romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do Vai-e-Volta*. 5. ed. São Paulo: José Olympio, 2004.

RICOEUR, Paul *Tempo e narrativa* (t. 1, 1994 e II, 1995), Papirus. *Leituras* (1, Em torno ao político. 1995 2, A região dos filósofos, 1996 3, Nas fronteiras da filosofia, 1996), Loyola. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. 756 p.

RODRIGUES. José Maria. *Ariano e a Cultura Popular*. *Jornal do Commercio*: Recife: 21.01.99

RUCQUOI, Adeline. *História medieval da Península ibérica*, Trad.: Ana Moura, Lisboa: editorial Estampa, 1995. (coleção Nova História).

SAMPAIO, Marcos. A Morte dos Doze Pares de França. Juazeiro-CE: edição de José Bernardo da Silva, 10/06/1963.

SANTOS, Idelette Fonseca dos. Le Roman de chevalerie ET son interpretation par um écrivain brésilien contemporain: A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. Paris: Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Maitrise D' Enseignement de Lettras Modernes, 1974 (mimeo).

SANTOS, Idelette M. F. Uma epopéia do sertão, in: História do rei degolado ao sol da onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Roteiro para a leitura do Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna. In: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (org.). A literatura na Paraíba ontem e hoje. João Pessoa. Fundação Casa de José Américo. 1989.

SEVCENKO, Nicolau. A Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta, São Paulo: Martin Claret, 2002.

SILVA, Antonio Eugênio da. O Cavaleiro Roldão. Campina Grande, 17/10/1956.

SILVA, Rivaldete Maria Oliveira da. Recurso cômicos em *A Pena e a Lei* de Ariano Suassuna: personagem e linguagem. João Pessoa-PB: Fundação Espaço Cultural. Edições Funesc, 1994.

STRAYER, Joseph R. As origens medievais do estado moderno, trad.: Carlos da Veiga Ferreira, Portugal: Gradiva, s/d. 116p.

SUASSUNA, Ariano. "A Compadecida e o Romanceiro Nordestino". In SILVA, Maximiliano de Carvalho (prefácio e supervisão). *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 154-164.

SUASSUNA, Ariano. A História de Amor de Fernando e Isaura. Recife: Bagaço, 1994.

SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. Seleção, Organização e Prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.p.37.

SUASSUNA, Ariano. Auto da compadecida. Rio de Janeiro: Agir. 1994.

SUASSUNA, ARIANO. Farsa da Boa Preguiça. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1974 (coleção Sagarana, v.100).

SUASSUNA, Ariano. História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça caetana, 1977, apud NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

SUASSUNA, Ariano. Iniciação à Estética. Recife: Ed. Universitária UFPE. 1992.

SUASSUNA, Ariano. Manifesto do movimento armorial, Recife: UFPE, 1970,(datilografado).

SUASSUNA, Ariano. O auto da compadecida, Rio de Janeiro: Agir, 1994.

SUASSUNA, Ariano. O Santo e a Porca. O casamento suspeito. 8ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1989.

SUASSUNA, Ariano. Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Um Nordeste Universal. Disponível em: <http://www.sescrrio.org.br> acesso em 25/ 02/ 2010.

TAVARES, Braulio. ABC de Ariano Suassuna.2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VALENTE, Waldemar. Pastoris do Recife Antigo e outros ensaios. Recife: Comunicação e Editora, 1995.

VASSALO, Lygia. O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VEYNE, Paul. Como se Escreve a Historia. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 3 ed. Brasília: Editora UNB. 1995. 202p.

VIRGILIO. Eneida, trad: Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

WANDERLEI, V e MENEZES, E. Viagem ao sertão brasileiro: leitura geo-sócio-antropológico de Ariano Suassuna, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), 1997.

WISNIK, José Miguel. Música. Coleção O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo : Editora Brasiliense, 1983.

WOLFF, Philippe. Outono da idade média ou primavera dos novos tempos? Lisboa: Edições 70, 1988.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz, São Paulo: Companhia das letras, 1993.

