

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

KEYNNY LINA DALA BERNARDINA DE PAULA

**A AVENTURA DO REINO ENCANTADO: A
REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NO ROMANCE D'A PEDRA
DO REINO DE ARIANO SUASSUNA**

VITÓRIA

2016

KEYNNY LINA DALA BERNARDINA DE PAULA

**A AVENTURA DO REINO ENCANTADO: A REPRESENTAÇÃO DO
SERTÃO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO DE ARIANO
SUASSUNA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luis Fernando Beneduzi.

VITÓRIA
2016

KEYNNY LINA DALA BERNARDINA DE PAULA

**A AVENTURA DO REINO ENCANTADO: A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NO
ROMANCE D'A PEDRA DO REINO DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____ por:

Prof. Dr. Luis Fernando Beneduzi (Orientador)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.

Prof.

Prof.

Prof.

À minha mãe, Cirlene,
Pela força, amor e apoio constantes

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força para prosseguir em meio as adversidades.

À minha mãe, Cirlene, pelo esforço em me dar uma boa educação, tornando possível chegar até aqui, pelo seu amor, incentivo, compreensão, paciência e pelas tardes inteiras cuidando do Guilherme.

Ao Guilherme, que mesmo me deixando acordada muitas noites só me deu mais ânimo para continuar.

Ao meu esposo, Cesar, pelo companheirismo e compreensão.

À minha irmã, Keylly, pelo incentivo primeiro para ingressar no mestrado.

Às minhas queridas amigas Luanda, Elys e Monalisa, que estão comigo há 10 anos nessa caminhada, pelo incentivo e pelo auxílio; à Roseane, por me ajudar a reencontrar meu caminho e, acima de tudo, por acreditar na minha capacidade mesmo quando eu duvidei. À Michely, Eva e Kamila pela torcida, entusiasmo e apoio. A todas pela compreensão quando demorei para responder às mensagens e pelas reuniões que não pude comparecer.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luis Fernando Beneduzi, pela atenção, solicitude e confiança em meu trabalho.

À FAPES, pela concessão da bolsa de estudos que tornou possível a realização desta dissertação.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo analisar a representação do sertão no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna, tendo como suporte teórico as noções conceituais de *representação, apropriação e prática*, conforme a perspectiva da Nova História Cultural. Considerou-se as *práticas culturais* de Ariano Suassuna e a *apropriação* de textos da cultura oral e letrada. A visão de Brasil rural e arcaico se constrói dentro do romance através da representação do sertão como espaço de afirmação da identidade nacional, onde a autêntica cultura brasileira se manteve intacta, em detrimento da cultura globalizada dos grandes centros urbanos - sendo isso evidenciado por meio da intertextualidade mantida com o Romanceiro Popular Nordestino e com a novela de cavalaria.

Palavras-chave: Ariano Suassuna. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Sertão. Representação. Práticas culturais

ABSTRACT

The presente dissertation has by objective analyse the representation of sertão in the novels *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), by Ariano Suassuna, having as theoretical support the conceptual notions of *representation*, *appropriation* and *cultural practices* to the perspective of New Cultural History. It was considered the *cultural practices* of Ariano Suassuna and the *appropriation* of oral and written popular culture texts. The vision of rural and archaic Brazil is built inside the novel through the representation of sertão as a place of confirmation of national identity, where the real Brazilian culture keeps intact to the detriment of globalized culture of big urban centers – being in evidence through the intertextuality kept by the northeast popular novelist and the literature of chivalry

Key-words: Ariano Suassuna. *Romance d'A Pedra do Reino*. Sertão. Representation. Cultural practices.

SUMÁRIO

Introdução	8
CAPÍTULO I: Em demanda do sertão.....	18
1.1 Os sertões literários	20
1.2 Os sertões no imaginário social	26
CAPÍTULO II: A descoberta do gênio brasileiro desconhecido e a aventura do decifrador de brasilidades	31
2.1 O nascimento do gênio e o prelúdio da arte armorial.....	36
2.2 Primeiras notícias da arte armorial e a demanda político-cultural do escritor.....	41
2.3 A sagração da arte nacional.....	54
CAPÍTULO III: A aventura do Reino encantado	61
CAPÍTULO IV: As bases do castelo ou a obra grafofágica	69
CAPÍTULO V: A desastrosa demanda cavaleiresca do Rei do vai-e-volta.....	95
Considerações finais	107
Referências bibliográficas.....	111

Introdução

O sertão no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, é representado como um espaço rural e arcaico, concebido miticamente como berço de uma cultura autenticamente brasileira, em contraposição à cultura globalizada e, por isso, corrompida das grandes cidades do Centro-Sul do país (FARIA, 1996).

Essa imagem arcaizante do espaço regional nordestino se realiza no romance através da reelaboração da matéria popular, privilegiando o espírito mágico dos folhetos e do mito sebastianista como elementos de coesão entre a cultura popular e letrada e entre o povo e a aristocrática rural.

Para compreender como essa *representação* do sertão se processa dentro do romance, optou-se como viés teórico as noções conceituais de *representação*, *prática cultural* e *apropriação* dentre as várias possibilidades de se compreender/interpretar essa obra e seu lugar na produção nacional. A escolha desse recorte decorreu do interesse de estudar a interação e a interpenetração de processos sociais e simbólicos implicados no cruzamento entre Literatura e História, também através de uma estratigrafia de textos literários, em um diálogo com temporalidades diversas, do medievo ao contemporâneo, e diferentes geografias, da península Ibérica ao nordeste.

Parte-se da constatação de que Ariano Suassuna apresenta o sertão nordestino, mais especificamente o que corta os estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, a partir de suas impressões de infância e de suas leituras dos folhetos de cordel, e do contado com as manifestações populares. O espaço no romance é o da saudade de um tempo passado, que o autor tenta atemporalizar por meio da defesa e ressignificação mítica da estrutura patriarcal, que se enfraqueceu a medida em que o país se modernizava e se industrializava.

Para Vassallo (1993), devido às características arcaicas e cosmopolitas da sociedade Nordestina herdadas do modelo feudal lusitano, a cultura popular trazida com o colonizador europeu se manteve viva e atuante por muito mais tempo, sobretudo nas áreas mais isoladas. Esse espaço cultural vivenciado de perto na infância e depois sob a ótica

do intelectual sertanejo exilado na cidade, serviu como matéria bruta para a composição da obra de Ariano Suassuna.

Santos (2009, p. 70), afirma que: “Suassuna e seu narrador Quaderna pouco se preocupam com realismo ou com realidade sociopolítica; compõem uma obra literária, veem o sertão e representam-no com palavras, gravuras e poemas [...]”. Suassuna privilegia os aspectos estéticos e literários da cultura popular, a qual se remete para compor seu espaço, relegando a segundo plano os aspectos políticos. Contudo, seu posicionamento em relação à cultura nacional, que não deixa de ser uma visão política, é um fator preponderante no romance, sobretudo, para a escolha de seus modelos literários.

O sertão não é um espaço puramente natural e as diferentes formas de interagir com esse espaço suscitam diferentes representações sobre ele. Para explicar melhor, a ideia que se tem de sertão hoje não é a mesma que os colonizadores tiveram no século XVI. Essa também se difere da ideia de sertão formulada pelos intelectuais, escritores e médicos sanitaristas do início do século XX e da ideia dos diferentes grupos de pessoas que moram e retiram seu sustento do sertão. Cada grupo social criou suas representações de acordo com sua posição social, com a forma como se apropriou de diferentes discursos e de suas práticas culturais.

De acordo com o exposto por Pesavento (2012), o conceito de representação diz respeito “[...] as formas integradoras da vida social, construída para manter a coesão do grupo e que propõem como representação do mundo [...]”. Tais representações são “[...] expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos [...]” (PESAVENTO, 2012, p. 39).

Representar evoca fundamentalmente a ideia de uma substituição, seja na relação que se estabelece entre uma ausência e uma presença, ou na reapresentação de algo ou alguém que se coloca no lugar do outro. No campo do simbólico, há ainda a relação que se estabelece entre uma imagem e “[...] uma performance portadora de sentidos que remetem a determinadas ideias [...]” (PESAVENTO, 2012, p. 40-41). Como portadoras do simbólico, as representações dizem mais do que aquilo que enunciam, elas são interpretáveis e adquirem sentido dentro de um dado contexto histórico.

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que construídos social ou historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão (PESAVENTO, 2012, p. 41).

As representações são construções históricas ou sociais pelas quais pautamos nossa realidade. Embora cada grupo possa produzir representações que são pensadas como totalizadoras e atemporais para aqueles que as produzem, elas são um produto da relação entre sujeito e objeto indo da percepção a práticas geradoras de condutas “[...] dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade [...]” (PESAVENTO, 2012, p. 39).

Dessa forma, entende-se que as representações fazem parte do cotidiano das pessoas, interferem em suas ações e na forma como compreendem o mundo. Não são apenas discursos sobre a realidade, elas se apresentam como realidades diversas construídas por e para diferentes grupos sociais. A dinâmica das representações se configura como embates entre os grupos, refletindo as lutas de poder. Envolto por essa noção, o sertão não é um espaço dado, ele possui várias representações construídas ao longo dos séculos - configurando-se como definidor de identidades socioculturais - por diversos e distintos grupos seja de intelectuais, fazendeiros, donos de engenhos ou homens da terra, com diferentes modos de ver e interagir com o espaço, gerando diferentes representações.

Para Lima (1980) o simbólico faz parte da esfera social, a inserção em um agrupamento social, desde o círculo cultural até o meio profissional, se dá por meio de uma rede de símbolos, que podemos chamar de representação: “[...] em uma sociedade complexa, constituída por classes com oportunidades socioeconômicas e culturais desiguais, não há um único mas inúmeros sistemas de representação [...]” (LIMA, 1980, p. 70). A partir dessa afirmação, entende-se que as representações não se restringem a uma única classe socioeconômica, geralmente dominante que impõe seus modos de ver aos demais grupos, sem que estes tenham suas próprias representações do mundo. Muito pelo contrário, quanto mais diferenças culturais, sociais e econômicas em uma dada sociedade maior será sua rede simbólica, já que cada grupo criará suas próprias representações da realidade, pautadas em seus hábitos diários e na forma como recebem e se apropriam das leituras e informações do cotidiano. Assim como, pode haver uma interpenetração de imagens entre

os diferentes grupos, ou seja, nas representações construídas por um grupo pode estar também apropriações de ideias-imagens produzidas por outros.

É importante ressaltar que as representações não se fazem presentes apenas em áreas “evidentemente simbólicas, como o poético e o religioso” (LIMA, 1980, p. 68), mas existem em todos os âmbitos da realidade, criando um diálogo constante entre o que consideramos real e o que consideramos ficcional. Lima (2013) analisa como os intelectuais - sobretudo escritores, sociólogos e médicos sanitaristas – ajudaram a fomentar, nas primeiras décadas do século XX, a representação de sertão como espaço de atraso e doença ou como espaço de autenticidade, mas sempre em oposição a litoral. Conforme a pesquisadora, na experiência brasileira o par sertão/litoral teve diferentes sentidos ao longo do tempo, satisfazendo a importância atribuída ao tema da construção da nação, típica de países que tiveram um processo de modernização capitalista tardio.

Contudo, considera-se a literatura - e a arte em geral – como o lugar da representação por excelência, não só por se valer da realidade como matéria para criação. Mas também, no caso brasileiro, pelo peso das obras literárias na formação e reflexão do caráter nacional (CANDIDO, 1967). Roger Chartier (2010, p. 25), historiador francês, vendo na literatura uma prática reprodutora e criadora de representações, afirma que “[...] as obras literárias moldaram mais poderosamente que o escrito dos historiadores, as representações coletivas do passado [...]”, porque os romances e peças “[...] se apoderaram do passado, deslocando para o registro da ficção literária fatos e personagens históricos e colocando no cenário ou na página situações que foram reais ou que são apresentadas como tais [...]”. As expressões artísticas, como a literatura, a pintura, o teatro, a música, contribuíram enormemente na forma como cada povo, em cada época, construiu as representações de si e dos outros.

No âmbito da produção literária, conforme explica Candido (1967) os fatores externos à criação de uma obra não devem ser tomados como condicionantes de sua produção. Porém, a criação, numa sociedade civilizada, tem relação com os grupos criadores e os grupos receptores de vários tipos. E sobretudo, no âmbito particular de análise é possível elucidar o valor artístico de uma obra através de um estudo sociológico. Nessa perspectiva, numa determinada sociedade, o escritor é “[...] alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo

a certas expectativas dos leitores ou auditores [...]” (CANDIDO, 1967, p. 86, grifo do autor).

A obras literárias, as narrativas orais, os jogos populares funcionam como relatos que “[...] desempenham uma função de providência e de predestinação[...]”, eles “[...]organizam de antemão nossos trabalhos, nossas festas e até os nossos sonhos [...]” (DE CERTEAU, 1998, p. 288). Dependendo do alcance de uma obra literária ela pode moldar até nossas representações coletivas.

A noção de *representação* permite articular duas modalidades de relação com a mundo social. Primeiramente, entender as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos. Ou seja, é importante perceber que as representações se colocam como realidades múltiplas cada qual ligada aos interesses dos grupos que as forjaram. Em seguida, também permite compreender as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo (CHARTIER, 1990, p. 23). Dessa forma, Suassuna situa-se dentro de um grupo de artistas ligado a construção da identidade nacional a partir das tradições populares, os armorialistas.

Nessa perspectiva, as representações não devem ser entendidas como um espelho do real ou descrições neutras, elas são “[...] os modos de ver [...]” (BARROS, 2005, p. 131) dos indivíduos. Na verdade, “[...] embora elas aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado pela razão, são sempre determinadas pelo interesse dos grupos que as forjam [...]” conscientemente ou não (CHARTIER, 1990, p. 17), situadas em um campo de concorrências ou competições determinadas pelo interesse desses.

A noção conceitual de *práticas culturais* complementa a noção de *representação*. Embora o nome pareça sugerir alguma relação às “[...] instâncias oficiais de produção de cultura [...]”, deve-se ter em mente que a definição de cultura, nesse caso, é muito mais abrangente, ela diz respeito aos “[...] modos de fazer [...]” (BARROS, 2005, p. 131) dos indivíduos, isto é, deve ser pensada como “um conjunto de significados construídos e partilhados pelos homens para explicar o mundo” (PESAVENTO, 2012, p. 15). Por conseguinte, são *práticas culturais* os modos como em diferentes sociedades os homens e mulheres agem em seu cotidiano, como dormem, andam, festejam, solidarizam-se ou

hostilizam-se, comem ou bebem, a maneira como leem ou partilham histórias, se em grupo ou individualmente, práticas essas que podem se transformar em costumes e modos de convivência social. Por isso, as práticas culturais são, por vezes, práticas sociais, pois interferem diretamente nos costumes e hábitos dentro de uma determinada sociedade (BARROS, 2005, p. 131)

Agora pensamos na relação entre ‘os modos de fazer’ e ‘os modos de ver’ dos indivíduos. As práticas geram representações, que geram novas práticas, e essas gerarão novas representações. Em outras palavras, novas práticas irão substituir as antigas impulsionadas por mudanças, ainda que sutis, nas representações de um determinado grupo em relação a si mesmo ou aos outros, formando um emaranhado de atitudes e gestos que dificulta distinguir o começo (BARROS, 2005, p. 131).

Nesse campo de concorrência, os grupos “[...] geram inúmeras ‘apropriações’ possíveis das representações de acordo com os interesses sociais, com as imposições e resistências políticas [...]” (BARROS, 2005, p. 139, grifo do autor).

Chega-se assim à outra ponta desse tripé, a noção de *apropriação*. Chartier (1991) demonstra através de seus estudos que a *apropriação* é um termo central em suas análises. Nesse sentido, explica que “[...] a transformação das formas através das quais um texto é proposto autoriza recepções inéditas, logo cria novos públicos e novos usos[...]” (CHARTIER, 1991, p. 186-7). Dessa forma, a alteração dos dispositivos formais – textuais ou materiais – de um livro, por exemplo, no decorrer da história, inscrevem “[...]em suas próprias estruturas as expectativas dos diferentes grupos [...]” (CHARTIER, 1991, p. 186). No nosso caso, não seguiremos pelo mesmo caminho de Chartier, já que não se fará um estudo das diferentes edições de *A Pedra do Reino* e sua recepção pelo público. O que nos interessa é ilustrar as apropriações de outros textos dentro do romance, constituído através de diferentes *apropriações* de textos orais, de folhetos de cordel e poemas, transmitindo ao leitor um sertão mítico revelado por meio de citações de outros textos, profundamente imbricados na trama, dificultando seu reconhecimento enquanto citação.

A noção de *apropriação* está ligada às maneiras “[...] como um indivíduo ou um grupo se apropria de um motivo intelectual ou de uma forma cultural [...]” (CHARTIER, 2002

p. 51), ou seja, a forma como as pessoas ‘reutilizam’ o sentido das diversas leituras que fazem do cotidiano. Conforme explica Burke (2005), o historiador Michel De Certeau escreveu sobre usos, apropriações e *re-emploi* (reutilização), que compreendem que as pessoas ao invés de simplesmente receberem passivamente as informações à sua volta, estão produzindo conscientemente um repertório. E a partir desse, criarão novas combinações em novos contextos, produzindo apropriações diferentes. A essa construção consciente do cotidiano por meio de práticas de reutilização, feita pelas pessoas comuns, chama-se de tática (DE CERTAU, s.d. *apud* BURKE, 2005, p. 103).

Seguindo essa linha, falaremos acerca das *práticas e apropriações* do escritor e, a partir dessas analisaremos a representação do sertão em seu romance. Desde já anunciamos que ao longo da pesquisa observou-se que o espaço mítico apresentado pelo autor se realiza através de um processo, denominado por Farias (1997), de feudalização no qual se verifica uma interpretação dual do país, fundamentada pela caracterização da sociedade brasileira em dois setores: o pré-capitalista e o capitalista. No caso de Suassuna, o sertão representa o espaço pré-capitalista das oligárquicas e do patriarcado, guardião da brasilidade presente nas manifestações populares. Em contrapartida, a cidade e a burguesia urbana representam os setores capitalistas, rendidos ao imperialismo norte-americano.

Suassuna, ao pensar o Brasil por essa ótica dualista, colocou-se ao lado das oligarquias rurais, por compreender que havia uma identificação natural entre esse grupo e o povo sertanejo, fundamentada nos costumes e na vida no sertão, estranhos aos habitantes dos centros urbanos. O escritor, uma figura certamente controversa no cenário literário nacional, atraiu ao longo de sua vida literária e política tanto admiradores quanto questionadores de suas posições. Pouco afeito ao mercado da indústria cultural, Ariano Suassuna “[...] soube tocar, de forma especial, o conjunto da nação, evocando traços fundacionais de nossa cultura e utilizando recursos que têm muito a ver com o gosto popular [...]” (RABETTI, 2005, p. 10). Começou sua produção artística ainda na adolescência, mas em 1955, tornou-se nacionalmente conhecido por sua peça *Auto da Compadecida*, na qual se combinam elementos das narrativas populares, a religiosidade e a comicidade.

Com relação à cultura, Suassuna afirmava em várias entrevistas e escritos que seus esforços são no sentido de criar uma arte brasileira erudita a partir de raízes populares de nossa cultura, esse posicionamento define sua postura tanto como artista quanto como homem público, ligado a políticas culturais. Desde cedo, identificou-se com a cultura tradicional de rua, como o teatro de mamulengo, os circos itinerantes e os cantadores, e com a incessante leitura dos folhetos de cordel. Não é por acaso que sua literatura se constrói por meio do diálogo explícito e implícito com romances canônicos, com lendas universais e com histórias pertencentes ao imaginário popular. Quando iniciou seus estudos em Recife, Suassuna participou do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), e participou também do Movimento Popular Cultural entre os anos de 1960 e 1963. Seu engajamento em prol do conhecimento e da valorização das tradições populares perdurou até o final de sua vida.

Quanto à sua produção literária, pode-se dizer que é, no mínimo, farta, escreveu peças teatrais, dentre elas se destacam: *Auto de João da Cruz* (1950), *Torturas de um coração* (1951), *O arco desolado* (1952), *O castigo da soberba* (1953), *Auto da Compadecida* (1955), *O casamento suspeito* (1957), *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958), *A pena e a lei* (1959), *O santo e a porca* (1964) (FRANCESCHI, 2000, p.181-182). Escreveu também sonetos, odes e poemas variados que serviram, segundo o próprio autor, como base para suas peças. Escrevia artigos para jornais e revistas, além de colunas para o *Jornal da Semana*, *Diário de Pernambuco* e *Folha de São Paulo*. Estreou como romancista com *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* lançada alguns meses após o Movimento Armorial, em 1971. O sucesso editorial dessa obra foi notório, esgotando as três primeiras edições, em agosto de 1971, janeiro e agosto de 1972. A recepção crítica foi imediata. Desde a primeira edição, contou com um prefácio de Raquel de Queiroz e um posfácio de Maximiano Campos, ambos tiveram a oportunidade de ler o romance em primeira mão e fornecer suas análises prévias que direcionaram em boa parte a crítica posterior (MOURA, 2002, p. 10 -11).

No primeiro capítulo, faz-se uma discussão sobre o conceito de espaço e sobre o sertão na literatura, com o intuito de entender a acepção dessa categoria em nossa pesquisa. O primeiro subcapítulo é uma retrospectiva histórica da corrente regionalista e sua relação com a formação do Brasil enquanto nação nova. O segundo aborda o sertão enquanto categoria plural para a construção do pensamento social brasileiro.

A partir do segundo capítulo, penetra-se no universo do autor. Esse capítulo fala sobre a vida do autor, no qual se enfocou suas práticas culturais. Inicia-se com o gênio desconhecido e à medida que percorremos suas vivências o gênio se transforma no decifrador de brasilidades, isto é, alguém que busca criar a partir da poética popular na esperança de revelar o Brasil autêntico. Esse capítulo se divide em três subcapítulos: o primeiro trata da infância do escritor, seu primeiro contato com a arte popular, a morte de seu pai, seu ingresso na faculdade e a amizade com Hermilo Borba Filho que o guiou pelos caminhos da arte das ruas do Recife e influenciou a dramaturgia e toda a literatura de Suassuna através da apresentação do teatro do “século de outro” espanhol para o jovem Ariano. O segundo subcapítulo trata do período de engajamento cultural do escritor através da participação em movimentos culturais no Recife, a preocupação em ‘elevar’ o nível cultural do povo – população de baixa renda e escolaridade da cidade do Recife -, a participação no Conselho Federal de Cultura e sua afinidade *a priori* com a ala nacionalista do governo militar, até a constatação de que seu ideal de arte e nacionalidade era incompatível ao daquele do governo. Por fim, o terceiro subcapítulo expõe o projeto do movimento armorial.

O terceiro capítulo inicia a análise do romance, ilustrando os temas que serão analisados nos próximos capítulos, isto é, a apropriação das histórias da tradição ibérica e do mito sebastianista como elementos que corroboram para a representação do sertão enquanto espaço rural e arcaico.

O quarto capítulo trata da apropriação do Romanceiro popular nordestino, fruto do Romanceiro peninsular e da literatura nacional por Suassuna para a composição do romance. Este capítulo desvela o processo criativo do escritor, a função que as citações assumem na trama e como isso contribui para tornar o sertão um espaço mítico, de cultura tradicional e arcaica.

O quinto capítulo tem por objetivo analisar a transposição da estrutura social patriarcal sertaneja em um reino mítico através da lenda sebastianista, que funciona na narrativa como o elo que liga a cultura ibérica, na figura de Dom Sebastião; a cultura popular sertaneja, através das comunidades sebastianistas do Rodeador e da Pedra do Reino; e a

realeza/nobreza ibérica à aristocracia rural, na figura de Sinésio, filho de um dos clãs mais poderosos do sertão do Cariri.

CAPÍTULO I: Em demanda do sertão

Pode-se pensar o espaço sob diferentes ângulos, na literatura ele pode ser uma invenção, como a criação de uma terceira margem, em Guimarães Rosa; ou um antagonista, como em *Vidas Secas*; pode ser um microcosmo como a Macondo, de Gabriel Garcia Marques. O espaço diz muito sobre as personagens, e da construção de suas identidades, como ocorre em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo (GAMA-KHALIL, 2010, p. 215).

O espaço pode ser considerado como uma percepção do sujeito sobre os posicionamentos e as relações de poder, como ocorre em Foucault. Em ensaio, afirma que “o espaço tem uma história que não pode ser negada e que se entrecruza com o tempo” (FOUCAULT, 2013). Para ele, a historicidade do espaço está no movimento dos sujeitos, sem o qual as transformações parecem não se realizarem, por isso essa historicidade se obtém nas mutações do olhar dos sujeitos sobre o que são espaços sagrados e profanos, protegidos e abertos, urbanos e rurais etc. (FOUCAULT, 2013).

Albuquerque Júnior (2011, p. 16-17) segue a linha foucaultiana para defender a tese de que o Nordeste é uma elaboração imagético-discursiva fomentada por escritores, políticos e pela mídia. Na sua argumentação a noção de uma região assolada pela seca e pela miséria é muito recente, teria nascido nas primeiras décadas do século XX.

Para o pesquisador, o discurso discriminatório contra o Nordeste e o nordestino não se limita àquele que trata a região como pobre e os nordestinos como miseráveis e coitados. O discurso contrário a esse que apoia a riqueza da cultura nordestina e exalta a nordestinidade, estabelecida no tradicionalismo e na manutenção de estruturas arcaizantes é tão discriminatório quanto seu avesso porque os dois apagam a historicidade dessa região e propõe uma verdade sobre ela (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

O autor intenta, com seu estudo, justamente abolir a ideia de que há uma verdade sobre o Nordeste e sobre uma identidade nordestina, ou paraibana, baiana, pernambucano etc. Já que, para ele, a invenção dessa região foi promovida pelo cruzamento de vários discursos elaborados em épocas diferentes por escritores, cineastas, músicos, jornalistas e sociólogos na linha de Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz,

Graciliano Ramos, Glauber Rocha, Luiz Gonzaga, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, o próprio Ariano Suassuna, dentre outros (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Para Albuquerque Junior (2011), Suassuna completa o rol dos intelectuais que querem mostrar que existe uma nordestinidade para além de seus discursos, fomentando a ideia de um Nordeste a-histórico. Albuquerque Junior (2013) argumenta que com a perda do poder político das oligarquias rurais, os intelectuais descendentes dessas famílias, tal como Ariano e boa parte dos artistas do movimento armorial, utilizariam a arte como uma maneira de manter certo poder na sociedade pela via do capital cultural.

Se a hipoteca levou os bens imóveis que muitos possuíam, se agora dependiam de um emprego público, da bajulação aos novos grupos no poder para poderem sobreviver, se tudo o que passam a possuir é um capital cultural, que o letramento e o título de doutor os asseguram, põem suas habilidades a serviço de salvarem restos, pedaços desse mundo encantado anterior que ainda desfilam, cantam, contam, ritualizam, dançam, tocam, soam nas atividades culturais, nas matérias e formas de expressão que vão encontrar perdidas no meio do povo. Elas permitem realizar a miragem de uma volta à época do reinado de seus ancestrais, e, eles próprios, podem, por instantes, no contato com os brincantes das atividades culturais populares, vir a ser tratados como reis [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 67).

Em contrapartida, Prof. Flávio Vieira (2001), afirma que Albuquerque Junior, como seguidor de Foucault, trata o espaço como uma exterioridade, separado do homem, sem o qual não possui conteúdo social, a não ser como subjetividade, como percepção (Vieira, 2001, p. 55). Nesse sentido, o espaço é mera construção discursiva, não possuindo existência real. Por conseguinte, se faz no trabalho argumentativo de Albuquerque Junior um contrapondo entre a geografia – para ele algo estático – e a história – discurso artificial. Por isso, o pesquisador conclui que a região é fruto do discurso de uma elite ameaçada, ignorando os aspectos socioculturais e históricos nos quais esses sujeitos produziram esses discursos. E, sobretudo, ignora a sensibilidade dos escritores expressas nas obras literárias, colocando tudo como maquinação e rancor antimoderno (VIEIRA, 2001, p. 61).

Flávio Vieira (2001) segue a definição de espaço proposta por Milton Santos (2004), em *Por uma nova geografia*. O espaço existe independentemente das formas individuais de sua manifestação, capaz de agir sobre os indivíduos, mas também se sofrer a ação desses.

Segundo a acepção durkheimiana, o espaço é, pois, uma coisa; ele existe fora do indivíduo e se impõe tanto ao indivíduo como à sociedade considerada como um todo. Assim, o espaço é um fato social, uma realidade objetiva. Como um resultado histórico, ele se impõe aos indivíduos. Estes podem ter dele diferentes percepções e isso é próprio das relações entre sujeito e objeto. Mas, uma coisa é a percepção individual do espaço, outra é a sua objetividade. O espaço não é nem a soma nem a síntese das percepções individuais. Sendo um produto, isto é um resultado da produção, o espaço é um objeto social como qualquer outro. Se, como para qualquer outro objeto social, ele pode ser apreendido sob múltiplas pseudoconcreções, isto de nenhuma forma o esvazia de sua realidade [...] (SANTOS, 2004, p. 160).

Nesse sentido, é o espaço uma construção social, e não apenas discursiva. Ele é, portanto, uma instância da sociedade, que é produzido por ela e também a produz. O espaço é uma realidade, como chama a atenção Milton Santos (2004, p. 161), uma rua, um campo, a cidade “[...] é a mesma realidade para todos. É a realidade de cada indivíduo que o autoriza e o leva a ver as coisas sob um ângulo particular [...]”. O espaço, é, pois, uma realidade objetiva sobre a qual os sujeitos produzem suas sensações e percepções, a partir de suas realidades individuais.

Com relação ao espaço regional nordestino, denominado de sertão, pode-se afirmar que, desde a colonização, definiu-se em oposição ao litoral, fazendo parte de um sistema simbólico fundamentado na dicotomia sertão/litoral, que ora o representaria como o Brasil do atraso e do isolamento, ora como o Brasil autêntico e possuidor da legítima identidade nacional, opondo-se à sociedade cosmopolita litorânea (LIMA, 2013, p. 19).

1.1 Os sertões literários

A vida espiritual brasileira tem se regido, segundo Candido (1967, p. 129), pelo movimento dialético entre o localismo e o cosmopolitismo, que se apresenta de diversas formas na literatura, ora pela negação total das influências portuguesas, ora pelo reconhecimento de nossa dívida com os colonizadores, ao menos em relação aos aspectos formais das obras. Nessa dialética, dois momentos decisivos são destacados pelo crítico: o Romantismo, no século XIX (1836 - 1870), encarado como o movimento de tentativa

de superação da influência portuguesa e a afirmação de uma literatura autônoma; e o Modernismo, já no século XX (1922-1945). Enquanto o Romantismo procura superar a influência portuguesa, o Modernismo descarta o diálogo com a antiga metrópole.

Segundo Candido (2000), a literatura brasileira surge enquanto sistema, praticamente, junto com a nação. Com isso, a noção de identidade é muito presente nas obras dos escritores. A especificidade de nossa história, sobretudo, na forma como a colonização brasileira se processou em núcleos separados e, praticamente, isolados, contribuiu para um desenvolvimento econômico e social heterogêneo das diferentes regiões. Com a noção de identidade transmitida através de diferentes regiões, entende-se porque o nacional passa primeiramente pelo local.

O Nordeste, sendo a primeira região a ser colonizada, ganhou destaque por sua autonomia na geografia, na história e na cultura brasileira. O romance do Nordeste, do qual Franklin Távora, cujo regionalismo tomou ares de manifesto e reivindicação em prol de uma “literatura do norte”, nasceu fundamentado em três elementos.

[...] Primeiro o senso da terra, da paisagem que condiciona tão estreitamente a vida de toda a região” [...]. Em seguida, o que se poderia chamar patriotismo regional [...]. Finalmente, a disposição polêmica de reivindicar a preeminência do Norte, reputado mais brasileiro, ‘onde abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro [...] (CANDIDO, 2000, p. 268).

A partir de um sentimento de maturidade regional, os intelectuais nordestinos desenvolveram, em meio ao nacionalismo romântico, um regionalismo literário sem equivalentes no Brasil, acentuado pela decadência política do Norte em relação ao Sul, que culminou em um movimento crítico, relacionado às instituições políticas e intelectuais, conhecido como Escola do Recife, que perdurou do pós-romantismo até o romance nordestino do início do século XX.

De acordo com Alfredo Bosi (1985) os manifestos e prólogos de Távora poderiam ser lidos num plano histórico como a denúncia de uma situação de desequilíbrios regionais no Brasil do século XIX, resultante de uma política com preferências econômicas injustas.

Dessa forma, o regionalismo servia como documento e protesto contra essas desigualdades.

O regionalismo é então fruto da interação entre o intelectual das áreas periféricas do país e o meio. Dessa forma, Bosi magistralmente explica que o *sertanismo*, em suas várias formas (romântico, naturalista, acadêmico e modernista) nasceu do

[...] contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico. Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo [...] (BOSI, 1985, p. 155).

Essa vertente do regionalismo surge como substituto, de certa forma, do indianismo, enquanto aspecto formal na intenção de difundir um sentido nacional à ficção romântica. Aquela vertente quer se ver livre das influências externas que impregna a vida urbana e, por isso, busca encontrar no interior do País e na figura do sertanejo - e não mais do índio - o elemento fortemente nacional.

A busca pelo nacional, conforme Candido (1989-a) analisa, é um atributo dos países e culturas tidos como periféricos. A partir do século XIX, os países latino-americanos, procurando se desvencilhar da cultura das antigas metrópoles, impulsionados pelo pensamento romântico, buscam valorizar os símbolos nacionais como bases para a formação de uma literatura canônica própria. No entanto, partindo de modelos europeus, sobretudo, franceses.

Observa-se em Suassuna uma continuidade dessa tradição regionalista iniciada no romantismo e que se desdobrou em diferentes formas de representação do sertão nas correntes literárias seguintes. Em seu *Romance d'A Pedra do Reino*, a multiplicidade de discursos sobre o sertão é sintetizada por Quaderna da seguinte forma:

Euclides da Cunha é, também, meu Precursor, como José de Alencar: é recusado, ao mesmo tempo, pela Direita e pela Esquerda, e ainda foi membro da Academia Brasileira de Letras. Com essa autoridade, que o torna indiscutível, ele nos demonstra no seu tratado *Os Sertões* que o nosso Sertão tem uma face de Inferno e outra de Paraíso. Acontece, porém, que Euclides da Cunha, por mais genial que fosse, era apenas um precursor meu: não era Astrólogo e Decifrador, nem era o Gênio da Raça Brasileira, de modo que não sabia que, na verdade, a face do

Sertão é tripla, e não dupla! É o Inferno, o Purgatório e o Paraíso; uma parte macha, uma macha-e-fêmea e outra somente fêmea — a *Saturnal*, a *Solar* e a *Lunar*. (SUASSUNA, 2010, p. 409-410).

Fernando Cristóvão (1994), professor e crítico português, compara as formas de abordagem do sertão em nossa literatura, na linha quadernesca, à Divina Comédia. Assim compara as três faces propostas por Quaderna a três momentos distintos no tratamento desse espaço pela literatura brasileira.

Explicando a analogia de Cristóvão (1994, p. 46), em um primeiro momento, o sertão é tido como o *locus amoenos* brasileiro, é realçada sua beleza paisagísticas, “[...] nesse contexto, se descrevem amores tão campestres e simples, como intensos e fatais [...]” Dessa forma, os escritores românticos são os primeiros a realmente integrarem o sertão ao imaginário popular através da poesia romântica de Álvares de Azevedo e Castro Alves e, sobretudo, de romances como *O ermitão de Muquém* (1869), de Bernardo Guimarães e *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, a prosa de Alfredo d’Escagnolle Taynay e Franklin Távora (CANDIDO, 2000; BOSI, 1985).

A segunda face, a infernal, é a do sertão fatalista, lugar de seca e injustiça, onde os poderosos comandam e o povo vive fadado a uma vida de miséria e fanatismo. Essa face se inicia no realismo e vai até o romance social da década de 1930. A chamada Geração de 30, com Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, é, por sua vez, a principal responsável pela construção dos conturbados sertões nordestinos, de forte conotação social. Autor icônico do romance social, Graciliano Ramos nos mostra o espaço árido do sertão enquanto natureza hostil ao homem que responderá como lutador, migrante ou suicida. Nesse autor, o homem e o sertão/espaço estão em conflito constante, não há harmonia, ingenuidade e paisagens paradisíacas. *Vidas Secas* denuncia as mazelas dos homens em combate constante com a natureza. Já em *São Bernardo*, Paulo Honório ao atingir uma posição social melhor torna-se epicentro de sua tragédia familiar. Ao cabo, o narrador-personagem se questiona se a vida agreste e sua profissão, que o faziam desconfiar de todos, não teriam tornado sua alma também agreste, nessa fala sente-se certo domínio do meio sobre o homem, não no sentido determinista do século XIX, mas denunciando a forma como, no interior do Brasil, os problemas sociais atingem a vida pessoal (BOSI, 1985, p. 452-457).

Segundo Candido (1967), no início do século XX, a literatura possuía uma forte função sociológica no Brasil, devido à falta de políticas públicas no estatuto colonial, a fraca divisão do trabalho intelectual e, sobretudo, o atraso da instrução impossibilitaram a formação de uma classe forte e bem definida de cientistas sociais. Conforme afirmou o crítico, “[...] a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito [...]” (CANDIDO, 1967, p. 152). Por isso, a profusão de obras com forte intenção histórica e sociológica seguiram a linha d’*Os sertões*, de Euclides da Cunha.

A terceira face, o purgatório, é “[...] o da passagem do sertão-inferno ao sertão-paraíso [...] o purgatório sertanejo é o da imensidão dos gerais onde se realiza uma travessia de purificação na busca de uma sabedoria transfiguradora da vida[...]” (CRISTÓVÃO, 1994, p. 50). O maior representante do sertão purgatório, segundo Cristóvão (1994), é Guimarães Rosa, com seus sertões misteriosos, míticos, ambíguos, que “[...] mais profundamente penetrou nos mistérios do sertão-purgatório [...] conseguindo fazer do sertão um tema universal [...]” (CRISTÓVÃO, 1994, p. 52). Rosa abre, verdadeiramente, o caminho para uma redescoberta sobre a literatura nacional: que os aspectos sociais e psicológicos não precisam ser os mais importantes na obra e sim o código da arte. Assim, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, ambos de 1956, são construídos com uma prosa poética permeada por musicalidade, neologismos, arcaísmos, metáforas e metonímias.

O trabalho estilístico de Rosa faz o sertão se expandir e se tornar o mundo. A partir de 1945, a literatura regionalista passa de uma literatura de incorporação para uma literatura de depuração. Nesse sentido, na oscilação entre social e estético, isto é, entre tema e forma, o regionalismo se coloca como uma espécie de termômetro capaz de sintetizar em seus traços, ora a aceitação de modelos estrangeiros, ora a tentativa de afirmação tipicamente nacional ou, por vezes, promotora de representações menos artificiais (BOSI, 1985, p. 484-491). Cristóvão (1994) inclui Ariano Suassuna também nessa face, cujo sertão apresentado pelas memórias de Quaderna se abre para um reino que necessita ser desencantado para que seu povo finalmente goze de liberdade, riqueza e felicidade.

O *Romance d’A Pedra do Reino* inicia com o narrador no alto da torre da cadeia olhando para a vastidão do sertão. A posição estratégica – do alto da cadeia – onde o narrador-

autor se encontra lhe concede metaforicamente uma visão heterodiegética de onde pode contemplar a tripla face do sertão “de Paraíso, Purgatório e Inferno”, a partir da compilação. Quaderna inclui em seu romance memorial uma série de outros textos de diferentes gêneros e épocas, que dão o tom mítico à realidade sertaneja, transmutada em reino, onde se ambienta a trama de sua obra síntese da cultura brasileira. O espaço é elevado a mito pela transposição da cultura medieval europeia à estrutura social dos latifúndios sertanejos.

Vassallo (1993) faz um excelente estudo sobre as origens europeias do teatro de Suassuna. Para tanto, elabora um panorama da estrutura social e cultural nordestina objetivando encontrar aspectos da permanência da cultura medieval europeia naquela sociedade presentes na obra do Ariano.

Como a ocupação portuguesa no Brasil teve início pelo Nordeste, foi transposta para essa região muito do sistema sócio-político e cultural praticado pelos colonos que aqui se instalaram. Os traços mais marcantes da sociedade portuguesa que se estenderam para o Brasil foram o cosmopolitismo e o arcaísmo (VASSALLO, 1993, p. 58).

O cosmopolitismo lusitano se estabelece pelos casamentos entre nobres portugueses e de outras nacionalidades europeias, pelas romarias e peregrinações, pelas ordens religiosas e jogralescas. Alia-se a esses, a influência moura, na introdução de elementos culturais científicos mais avançados, e judaica, grandes tradutores que intermediavam o comércio entre Ocidente e Oriente. Na sociedade que se formava no nordeste, a pesquisadora explica:

Na colônia americana o cosmopolitismo se acentua, pois injunções históricas e políticas diferentes fizeram nela aportar espanhóis, franceses e holandeses, sem esquecer os missionários e pregadores de diversas nacionalidades, para nos restringirmos apenas ao âmbito da contribuição europeia. (VASSALLO, 1993, p. 58)

Além da contribuição europeia, Vassallo cita ainda o elemento de diferentes tribos ameríndias e a introdução das culturas africanas, em diferentes estágios culturais, na composição daquela sociedade, resultando em um sincretismo extremamente rico.

Com relação ao arcaísmo português, este derivava de dois fatores: a dependência para com a Espanha e um quadro bélico motivado pela conquista e formação de seu território. Nesse contexto, o cristianismo teve importante papel na luta pela identidade nacional na batalha contra os mouros.

No Brasil, a prevalência da religião Católica e a tendência social de cunho patrimonialista, caracterizado pela grande propriedade senhorial dispersa e com milícia própria, na qual o proprietário tem total domínio, devendo submissão apenas à Coroa, resultou de certos aspectos de identificação entre o mundo medieval europeu e a colônia, caracterizando a sociedade nordestina pela manutenção de um *status quo* já ultrapassado na Europa. (VASSALLO, 1993, p. 59). A estrutura social formada pelos latifúndios e monoculturas, dependentes econômica e culturalmente da metrópole, prolongou-se praticamente intacta até a primeira metade do século XIX, e contribuiu para esse arcaísmo.

Dessa forma, Vassallo (1993) elege como fatores que contribuíram para a peculiaridade da cultura nordestina a durabilidade e a estabilidade das estruturas socioculturais e o isolamento em relação aos demais polos do país. Esses fatores transparecem tanto na literatura erudita e quanto na popular.

Com os colonizadores vieram também as histórias da literatura oral e os cordéis, tão difundidos no Novo Mundo quanto eram na Península Ibérica no século XVI, com todas suas práticas e características. Sendo desta tradição que Suassuna retirava os materiais para compor seu teatro e o *Romance d'A Pedra do Reino*, cujo sertão é um espaço que guarda estreita relação com a representação espacial presente na literatura oral e popular dos folhetos e dos Cantadores.

1.2 Os sertões no imaginário social

Ao colocar em evidência o sertão na literatura, intentamos abrir a discussão sobre esse espaço e a relação entre a representação do sertão e a construção da identidade. Como um

dos temas mais abordados nas artes e nas ciências, o sertão foi objeto de complexas e controversas interpretações sobre a identidade nacional ao longo do século XX.

Segundo Mader (1995), o sentido do termo sertão, no Brasil, é contemporâneo à colonização. Os portugueses assim que pisaram nas novas terras trouxeram toda a carga semântica da palavra sertão utilizada por eles desde o século XIV – talvez desde o século XII – para designar áreas dentro de Portugal, mas distantes de Lisboa. Por conseguinte, a partir do século XV, passou-se a utilizá-lo como regiões interiores, pouco ou nada conhecidas dos territórios recém-conquistados. Há uma certa obscuridade etimológica no termo, o que contribuiu para suas diversas acepções ao longo da história.

De acordo com alguns estudiosos, a palavra sertão seria corruptela de “desertão”. Para outros, proviria do latim clássico. No *Dicionário do latim essencial* encontram-se os seguintes vocábulos que guardam semelhanças com a palavra em português: “sero, -is, -ere, -rui, -tum” (traçado, entrelaçado), “desero, -is, -ere, -serui, -sertum” (desertar, abandonar), de “desero” forma-se “desertum, -i” (deserto, solidão) (REZENDE; BIANCHET, 2005). Não há, contudo, um consenso a respeito da etimologia dessa palavra, há registros de formas arcaicas usadas em Portugal tais como: Sartão, Sertão, Sartão, Certão, Certum etc. Amado (1995, p. 147) encontrou em registros de viajantes desde o século XVI as grafias “sertão” e “certão”. A medida que a civilização avançava, adentrando o interior brasileiro, o sertão diminuía espacialmente e expandia no imaginário.

Embora sertão designasse, *a priori*, áreas despovoadas, mesmo com a descoberta do ouro em Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás - e a conseqüente explosão demográfica - não foi suficiente para modificar substancialmente o termo. Já neste primeiro momento da colonização, surge a primeira dualidade em torno desse espaço: para o colonizador, o sertão era o espaço do outro, selvagens e hereges, imagens de seu próprio eu invertido; era, sobretudo, o espaço do distante, do desconhecido, da natureza bruta. Por outro lado, para os pobres, escravos e demais perseguidos pela justiça real, o sertão era sinônimo de liberdade (AMADO, 1995).

Para Amado (1995, p.145), o que torna essa categoria tão importante talvez seja justamente sua pluralidade, isto é, o sertão (ou sertões) pode ser pensado e analisado

enquanto categoria cultural, histórica e espacial. Talvez seja uma das mais importantes categorias espaciais para se pensar territorialmente o Brasil, fato que se comprova pela extensão que os sertões ocupam de norte a sul do País: há os sertões de Goiás, Minas, Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Amazonas, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Bahia etc. Para os nordestinos, “é tão preche de significados, que, sem ele, a própria noção de “Nordeste” se esvazia, carente de um de seus referenciais essenciais”.

Enquanto categoria cultural, como já se demonstrou, esteve presente em nossa literatura desde sua formação inicial, aparece também na literatura oral e no cordel. Desponta também nos relatos dos viajantes, cronistas e curiosos desde o século XVI. Destes, os primeiros descrevem as paisagens e áreas do interior do Brasil a partir do litoral onde viveram. Posteriormente, com as bandeiras e expedições, passam a narrar as impressões que tiveram do contato com essas vastidões. Nas palavras de Teles (2009, p. 73),

A palavra sertão está em todos os cronistas e viajantes que visitaram o Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII, época das *entradas e bandeiras*, das descobertas de minas de ouro e diamante, da fundação de povoados e cidades, como Vila Rica, em Minas Gerais, e Vila Boa, em Goiás. Os primeiros viajantes deixaram observações apenas sobre o litoral, onde viveram. Daí é que “contemplavam” o interior — *o sertão* —, falando dos índios que vinham do “mato” ou do sertão, palavras que se identificam na época. Depois, seguindo o exemplo dos bandeirantes, arriscaram-se para além da Serra do Mar; e já no século XIX configuravam todo o Brasil nos seus relatórios e relatos, como Saint-Hilaire, Pohl e Ferdinand Denis, por exemplo [...].

Na carta de Pero Vaz de Caminha, sertão aparece com o sentido de imensidão da nova terra: “Mas, segundo os arvoredos são mui muitos e grandes, e de infinitas espécies, não duvido que por esse sertão haja muitas aves!”; e ainda: “Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque a estender d'olhos não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa...”. Porém, ao longo dos séculos XVI e XVII seu sentido se desdobra para além do espacial. Passa a exprimir o olhar do colonizador sobre as novas terras como longínquas, incultas, de natureza difícil e selvagem.

Nessa acepção, Mader (1995), ressalta que sertão se constitui em oposição à terra civilizada, povoada pelo colonizador. Fato que contribuiu para isso foi a forma como a colonização portuguesa se deu, isto é, voltada para a costa e para o escoamento das riquezas pelo mar.

Os portugueses permaneceram um longo período arranhando o litoral brasileiro por diversos motivos: pelo pragmatismo e pelo espírito aventureiro, para dinamizar o comércio, isto é, a colônia é o lugar para se ir e voltar, pelo incentivo e exigência da Coroa, expressão da precoce centralização política, para que mantivessem esse comportamento no intuito de facilitar o contato com a metrópole e, também, para a proteção da costa contra invasores de outras nações europeias, por causa dos índios e das diversidades territoriais. As consequências de uma colonização pouco metódica e do espírito aventureiro daqueles portugueses, que viam o mundo como uma vastidão sem fronteiras, foi a ideia de as terras do interior do Brasil serem vistas como uma imensidão desolada, uma espécie de vazio mas com uma fronteira imaginária que pudesse ultrapassar e empurrar para dentro a todo momento (Mader, 1995, p. 4-8).

Lima (2013, p.19), coloca em pauta a dualidade litoral/sertão que “no caso brasileiro podem ser vistos como imagens espaciais e simbólicas que guardam estreita relação com a ideia de dois tipos de ordem social”. Batiste (1978, apud LIMA, 2013, p. 18) afirma que nessa dualidade há a justaposição de épocas, já que o viajante que cruzasse o país do litoral para o interior vivenciaria a experiência de um viajante do tempo, tamanha as diferenças não só geográficas, mas também sociais e os modos de vida. Daí, surge a ideia de sertão como lugar de resistência as mudanças. Por outro lado, o litoral representava a cultura corrompida pelas influencias estrangeiras. Dessa forma, mais do que diferenças espaciais, essa dualidade se refere fundamentalmente ao contraste de temporalidades coetâneas.

A dualidade litoral/sertão, portanto, contribuiu para a formação do pensamento social brasileiro com grande força simbólica, evocando imagens como a seca, a fome, o vazio, a aridez etc (MADER, 1995, p.2). Por isso, os intelectuais investigavam a acepção do espaço sertanejo para além de designar uma geografia, terra e fronteira, fazendo dessa noção um elemento preponderante para a compreensão de nossa realidade.

De acordo com a pesquisa de Amado (1995), no século XVII, aparecem as primeiras tentativas de elaboração de uma história do Brasil. E a partir do século XIX até 1940, os trabalhos historiográficos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) eram obrigados a tratar de forma essencial do sertão. Em 1950, no entanto, os historiadores

deixaram de lado esse tema enquanto os estudos sobre ele se expandiram entre sociólogos e alguns antropólogos. Somente na década de 1990, ele reaparece em obras historiográficas.

Não só historiadores, sociólogos e antropólogos, mas cientistas e médicos em expedições sanitárias registraram seus pensamentos, opiniões e inquietações em relação tanto ao ambiente quanto às populações que o habitavam. Todos esses discursos e projetos contribuíram para a construção de vários sertões no pensamento social brasileiro. Para além da noção espacial, o sertão se constituiu como experiência histórica e categoria para entendimento do Brasil. Em um primeiro momento, enquanto colônia portuguesa e, posteriormente, como nação.

CAPÍTULO II: A descoberta do gênio brasileiro desconhecido e a aventura do decifrador de brasilidades

*“Ah escrever um livro assim deve ser uma graça,
mas é preciso merecer a graça da escrita,
não é qualquer vida que gera obra desse calibre”*

(Carlos Drummond de Andrade sobre o Romance da Pedra do Reino)

A literatura pode moldar a sociedade de diversas formas, seja fomentando o orgulho nacional, seja modificando a opinião de leitores sobre determinados fatos históricos. Isso está diretamente ligado à relação que o escritor mantém com a sociedade, na qual essa é influenciada por aquele e vice-versa. De acordo com Wellek e Warren (1971, p.120), a origem social do escritor não é determinante de sua condição, fidelidade e ideologia sociais, já que vários autores ao longo da história demonstraram se filiar a uma ideologia diferente da sua classe de origem.

Candido (1967), ao discutir esse mesmo ponto, explica que no plano especulativo é fácil afirmar que certos fatores são determinantes para entender e avaliar a obra de um autor, mas a resposta se torna difícil numa análise mais concreta. Por vezes não se trata de afirmar ou negar uma dimensão do fato literário, mas averiguar se elas são decisivas ou apenas aproveitáveis para entender uma determinada obra. Assim, as primeiras experiências da infância de um escritor, por exemplo, seriam determinantes para traçar os rumos de sua escrita? Talvez seja leviano fazer essa afirmativa de forma generalizada. Mas em uma análise mais específica, isso pode, até certo ponto ser verificável.

No *Romance da Pedra do Reino*, Quaderna, o autor-narrador, expõe como as histórias de seus antepassados na Pedra do Reino, as danças populares, as lições sobre cantoria que ia associando a lendas cavaleirescas foram importantes para que ele compreendesse sua “missão” de se tornar Gênio da Raça e Imperador do Brasil.

Todas essas grandezas e monarquias iam, assim, tocando fogo em meu sangue, com o desejo de me sentar no Trono de meus antepassados e de me assenhorear de novo do Castelo de pedra que eles tinham levantado no Pajeú [...]. (SUASSUNA, 2010, p. 105).

Pari passu, percebe-se a voz do autor em muitas falas e fluxos de consciência de Quaderna, além de fortes traços autobiográficos não em relação à vida do narrador em particular, mas ao romance. Nas palavras de Raquel de Queiroz

No fim, a gente dirá que este livro é o próprio Suassuna. O livro e não seu protagonista D. Pedro Dinis Quaderna; o Quaderna é o conceito que Suassuna faz dos homens, e a obra de Quaderna é o que ele espera dos homens. Nas contradições do comportamento do herói maldito e grotesco estão as contradições do seu coração, a ambivalência dos seus sentimentos [...] (QUEIROZ, 2010, p. 17)

Deve-se tomar as devidas cautelas para não fazer uma análise determinista ao ligar acriticamente os fatos e a ficção. Candido (1967) esclarece que os fatores sociais são importantes para a crítica literária a medida que eles participam da construção artística, dessa forma chega-se a “[...] uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte [...]”. É importante ressaltar que o elemento social é apenas “[...] um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros [...]” (CANDIDO, 1967, p.7). Isto é, eles não devem determinar a qualidade de uma obra, e não limitar a análise desta. Mas falar de traços autobiográficos não é o foco desta pesquisa, mas apenas uma faceta deste romance que se abre para um universo cultural múltiplo.

Tendo em vista estes pressupostos, este capítulo se detém em percorrer as vivências do escritor Ariano Suassuna quando criou o Movimento Armorial e escreveu *A Pedra do Reino*. A importância deste capítulo para a pesquisa é entender as representações e as práticas que fizeram do sertão um símbolo da identidade nacional e a forma como Suassuna trabalha isso em seu romance. Ao final, tratar-se-á, brevemente, de algumas apropriações de folhetos e sua função no romance.

Em meados da década de 1940, Suassuna começou seu engajamento cultural. Participou do Teatro do Estudante de Pernambuco; do Movimento de Cultura Popular (MCP), filiou-se - brevemente - ao Partido Comunista; foi nomeado membro do Conselho Federal de Cultura (CFC) e diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, época que lançou o Movimento Armorial.

A partir da década de 1950, a carreira de escritor sofreu uma reviravolta quando ficou nacionalmente conhecido por sua peça *Auto da Compadecida*. A partir desse momento, suas ideias e posições polêmicas em relação à cultura nacional puderam ser expostas nas inúmeras entrevistas e também através de crônicas, ensaios e colunas publicados em diversos periódicos como o *Jornal do Comércio*, *Diário de Pernambuco*, *Folha de São Paulo* etc. Para exemplificar o caráter de alguns de seus posicionamentos, destacamos a polêmica declaração que deu em entrevista para a *Folha* acerca do músico Caetano Veloso.

Folha - O sr. gosta de Caetano Veloso?
Suassuna - Não, não gosto. Você quer saber o que eu gosto como música? Eu gosto de Villa-Lobos e Antonio Madureira, coordenador do Quinteto Armorial. Gosto de Guerra Peixe. Aí a pessoa vem dizer: mas ele é um grande poeta. Grande poeta brasileiro para mim é João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima e Janice Japiassu, a grande poetisa armorial do Nordeste. Eu não desço daí não. Meu nível é por aí. Bom, pode até parecer um elitismo de minha parte, mas é mesmo. O que a gente queria era procurar uma arte erudita brasileira em todos os campos (SUASSUNA, 1991).

O posicionamento de Suassuna em relação às influências externas e, sobretudo, à cultura norte-americana é bastante restritivo. Enquanto o mundo se encaminhava para uma cultura globalizada e transnacional, o dramaturgo reafirmava cada vez mais o radicalismo de sua posição em favor de uma cultura nacional livre da dominação da indústria cultural. Isso o fazia ir na contramão da economia global que tornava cada vez mais fluida as fronteiras culturais e o trânsito acelerado das informações globais através da mídia. Para melhor expressar sua posição radical, em artigo de opinião para a *Folha de São Paulo*, o escritor afirma:

Ausente do Recife durante o mês de janeiro, só por acaso tomei conhecimento de que, como autor da adaptação teatral do folheto de João Martins de Athayde "A História do Amor de Romeu e Julieta", eu fora um dos indicados para o Prêmio Coca-Cola de Teatro de 1999. Ao saber da notícia, telefonei imediatamente a Diana Moura, uma amiga que é jornalista, dizendo-lhe que recusava a indicação e que, por seu intermédio, queria pedir que retirassem meu nome da lista [...] Entenda-se: não estou, com isso, incorrendo em falta de fraternidade com outros artistas que pensam diferentemente ou que, por qualquer circunstância, não estão em condições de recusar. [...] Volto-me somente contra aqueles que, sem necessidade, tomam, por exemplo, a atitude de colocar a Coca-Cola em cores positivas nas letras de suas composições e até se vangloriam de tal ato como de uma façanha, uma vitória pessoal obtida por eles. Volto-me contra outros que, também

sem nenhuma necessidade, não se acanharam de compor refrões musicais para a Coca-Cola. Em ambos os casos, estavam cometendo a traição de Judas e de Fausto, em troca da alma ou de 30 dinheiros (SUASSUNA, 2000).

Suassuna procurava lutar, de certa forma, contra a forte influência da indústria cultural sobre as camadas mais pobres da população que quando alfabetizada a muito custo é rapidamente absorvida pela cultura de massa. Tal como o expressa de De Certau

Quando alfabetizados e absorvidos pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura [...] (CANDIDO, 1989-a, p. 144-145).

Suassuna em umas de suas aulas-espetáculo afirmou que o povo não precisa receber uma cultura diluída pela mídia sob o pretexto de ser o tipo de informação que o povo gosta. Para o autor, a mídia poderia – e deveria - ter um leque de opções culturais que fosse do mais denso e difícil ao mais fácil. Em uma metáfora um tanto cômica o escritor resume seu pensamento: o cachorro não gosta de osso, ele come porque é isso que lhe dão para comer, mas se dessem carne, comeria a carne e não o osso. Essa forma de pensar do escritor é justificada pelas manifestações artísticas populares que são tão capazes de produzir formas e sentidos densos e complexos, quanto a literatura erudita. Como explica neste trecho de uma entrevista:

Veja bem, na própria poesia popular, às vezes, você tem esse hermetismo. Vou lhe dizer uma décima popular, veja que coisa mais linda: “No tempo em que os ventos suis/faziam estragos gerais/ fiz barrocas nos quintais/ semeei cravos azuis/ nasceram esses tatus/ amarelos como cidro/ Prometi a Santo Izidro/ com muito jeito e amor/ levá-los como uma flor/ em uma taça de vidro”. É uma décima surrealista, não é? E é uma coisa popular – quer dizer, o público tem atração pelo obscuro (FRANCESCHI, 2000, p. 33)

Como se pode observar, o escritor paraibano acreditava que a cultura popular e suas manifestações artísticas possuem tanta complexidade quanto qualquer criação artística dos grandes mestres, mas isso as vezes é negligenciado pelos intelectuais e pelas pessoas que têm, geralmente, uma visão muito limitada a respeito da arte popular. Suassuna, conforme afirma Santos,

[...] deixa de considerar a arte popular como primitiva ou “naïve” para vê-la simplesmente como arte, cujo grau de elaboração e complexidade pode ser apreciado de modo autônomo e independente de qualquer hierarquia social de valores estéticos, agindo como um “revelador cultural [...]” (SANTOS, 2000, p. 97),

Isso é importante para compreender a forma como Suassuna se apropriava da literatura oral. Sua leitura das novelas picarescas espanholas o fez ter uma visão mais abrangente da literatura popular, para o escritor o Romanceiro popular nordestino é o mais variado do mundo, mas assim como toda literatura vem de raízes orais e míticas. Isso lhe confere o caráter universal ao mesmo tempo que fundamenta nossa identidade brasileira. Conforme Szesz expõe:

É necessário ressaltar o aspecto da oralidade da forma popular de cultura que, na perspectiva de Suassuna, seria a base de sua proposta de universalização literária dos mitos que fundamentam a identidade brasileira. No já mencionado Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste, ele nota que a literatura popular “constitui uma espécie de ‘tradição viva’, peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fontes para a Literatura erudita realmente nossa”. Tratar-se-ia de uma rica literatura popular “em prosa ou em verso, oral ou de origem oral – nos contos e recontos da Poesia improvisada dos cantadores ou na Literatura de cordel dos ‘romances’ e ‘folhetos’ impressos”. Como nos espetáculos do teatro vivo, o mamulengo, o auto dos guerreiros, os pastoris, o bumba-meu-boi (SZESZ, 2007, p. 80)

Pode-se depreender até aqui que as palavras povo, literatura popular/erudita e cultura popular são muito caras ao escritor. A busca por uma identidade cultural nacional, faz parte dos ideais de Suassuna. Mas isso não é de modo algum uma particularidade sua. De acordo Szesz (2007), a própria cidade do Recife, em que viveu desde a adolescência, propiciou esse engajamento cultural e político em diversos artistas e intelectuais através dos “movimentos” que caracterizaram a vida cultural de Pernambuco, tais como o Movimento Regionalista e tradicionalista, de 1926, a Sociedade de Arte Moderna do Recife, de 1948, o Movimento de Cultura Popular, de 1960, o Movimento Armorial, de 1970, só para citar os mais conhecidos.

Desde o início do século XX, intelectuais¹, dentre eles Ariano Suassuna, procuravam essa identidade nacional. Algo que caracterizasse o povo brasileiro e inflasse o sentimento de

¹ C.f. dissertação *O ser e o fazer: intelectuais e o povo no Recife de 1960*, de Bianca Nogueira da Silva acerca dos conceitos de *intelectual* e *povo*. Para o presente trabalho basta ressaltar que esses conceitos são complexos, historicamente datados e variam de autor para autor. Mas, no Recife dos anos de 1960, pode-

nação. Eclodiram, pelo país, movimentos artísticos e políticos que tentavam resolver essa questão ainda pendente na nova república. O sertão passou de espaço isolado e inóspito a berço do que há de mais autêntico e tradicionalmente brasileiro. Para Lima,

[...] as perspectivas que valorizam positivamente ou abordam de forma ambivalente aquele que é visto comumente como o polo do atraso e da resistência ao progresso veem o sertão como a possibilidade de desenvolvimento de uma autêntica consciência nacional (LIMA, 2013, p. 109).

O modo de vida tradicional vivenciado pelo sertanejo era, na visão de alguns intelectuais, o oposto ao modo de vida das cidades, cheio de influências externas e modismos, que descaracterizavam a cultura nacional. A representação geográfica ligava-se intrinsecamente à questão da identidade nacional em países onde “[...] as experiências históricas em que divisões geográficas mais ou menos precisas no interior de sociedades nacionais assumem grande força simbólica [...]” (LIMA, 2013, p. 17). Desse modo, valorizado positiva ou negativamente, o sertão se constituiu como eixo para se pensar o processo civilizatório brasileiro visto por uns como inevitável e, por outros, como passível de escolha.

2.1 O nascimento do gênio e o prelúdio da arte armorial

Em 16 de junho de 1927, no Palácio da Redenção, na Paraíba, nasceu Ariano Villar Suassuna, foi um artista completo: romancista, dramaturgo, poeta, gravurista e cronista. Ainda foi cabreiro, aspirante a palhaço, professor e homem do governo, atuando sempre no âmbito cultural.

Seu pai, João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna, ou simplesmente João Suassuna, era então presidente da província da Paraíba. No ano seguinte, com o término do mandato

se afirmar que aqueles que eram considerados os intelectuais, grupo que Ariano Suassuna fazia parte, afirmam uma autoatribuição de representar e dar voz ao silenciado, i.e., ao povo.

do pai, a família mudou-se para a fazenda Acahuan, no município de Sousa, a 427 quilômetros da Capital – que se chamava Paraíba à época (TAVARES, 2007, p. 9).

Situada em um ponto estratégico, na rota dos tropeiros que percorriam o sertão entre o Ceará e Pernambuco no século XIX, essa propriedade foi adquirida em 1919, pelo pai de Ariano. A casa-grande da fazenda, cuja construção foi concluída em 1757, era, rude e austera, uma típica casa do sertão paraibano do final do século XVII. Essa fazenda, na transfiguração literária promovida pelo escritor, transformou-se na fazenda Onça Malhada, onde Quaderna passa sua infância e parte da vida adulta. Tavares (2007) afirma que a fazenda “Acahuan ou Onça Malhada - seu nome no romance - é o símbolo visual e arquitetônico do sertanejo: resistência, austeridade, simplicidade, solidez”. O crime indecifrável do *Romance d’A Pedra do Reino* ocorrido na fazenda Onça Malhada pode ser interpretado como a morte inesperada de João Suassuna, pai de Ariano, na deflagração da Revolução de 30 (TAVARES, 2007, p. 10-2). Os primeiros anos da vida do escritor foram marcados por uma conturbada luta política, que atingiu tragicamente sua família.

João Suassuna governou a Paraíba de 1924 a 1928, quando passou o cargo a seu sucessor, João Pessoa. O novo presidente deu início a numerosas reformas políticas e tributárias que logo criaram uma feroz divisão entre a capital do estado e o interior paraibano, afetando principalmente os produtores e comerciantes de algodão. Estes preferiram escoar sua produção através do porto do Recife, em vez do porto paraibano de Cabedelo, o que resultava em prejuízos para o estado. João Pessoa, além de promover um aperto fiscal e tributário, tomou várias outras medidas que enfraqueciam o poder político dos “coronéis”, os tradicionais líderes sertanejos cuja autoridade era baseada na lealdade entre os clãs familiares, e não em ideologias políticas (TAVARES, 2007, p. 18).

Dentre as medidas contra os coronéis está ainda os mandatos de apreensão de armas, que supostamente eram negociadas com os cangaceiros, a renovação do quadro policial e dos prefeitos para pessoas não subordinadas aos clãs, gerando muitos antagonismos em seu governo. Um de ordem pessoal, foi entre João Pessoa e João Dantas, primo de Rita Suassuna, mãe de Ariano. “Depois de dois meses de ofensas e agressões verbais entre os dois, a polícia da Capital invadiu o apartamento de Dantas e expôs publicamente sua correspondência com a professora Anayde Beiriz, sua namorada” (TAVARES, 2007, p. 20). O que se seguiu a esse episódio foi típico das vinganças entre famílias rivais sertanejas. João Dantas foi ao Recife onde se encontrava João Pessoa, abordou-o em uma

Confeitaria, em 26 de julho de 1930, e o matou a tiros. Após a morte de João Pessoa, a família precisou abandonar a fazenda Acahuan, que fora invadida pela polícia. E seu pai foi acusado de ser mandante do crime. Em 8 de outubro daquele ano, João Suassuna que estava no Rio a trabalho foi assassinado a tiros pelas costas por um pistoleiro de aluguel.

Devido à pouca convivência com o pai, boa parte das narrativas e memórias foram filtradas pelas lembranças alheias. Além do trauma da morte, a retratação de seu pai juntamente com as oligarquias algodoeiro-pecuaristas como o lado mal da história, está na origem de sua defesa do modo de vida rural, conforme argumenta o escritor.

Ariano Suassuna costuma afirmar com orgulho que nasceu em um regime que não existe mais, o patriarcado rural brasileiro, derrotado pela burguesia urbana e capitalista em três datas sucessivas: 15 de novembro de 1889, com a proclamação da República; 4 de outubro de 1930, com a Revolução Liberal chefiada por Getúlio Vargas; e 31 de março de 1964, com o golpe que implantou a ditadura militar no País (TAVARES, 2007, p. 22).

Na verdade, Ariano em inúmeras declarações, procurou demonstrar a inocência de seu pai quando do episódio da morte de João Pessoa, e também, um fato que atualmente os historiadores vêm se debruçando: de que as diferenças entre as ditas oligarquias rurais e a burguesia urbana eram mais sutis do que se colocava à época (BRITO, 2011, p. 127). Conforme, o escritor ambos os lados eram integrantes de uma mesma estrutura social dominante, era uma luta entre a elite rural e a elite urbana.

Sendo assim, a diferença do grupo de João Suassuna se devia ao fato de que estes, além de resistirem à modernidade, também resistiam à modernização das estruturas econômicas. Nesse caso, não haveria nessa história, de acordo com Ariano, nem mocinhos, nem bandidos. Eram todos integrantes das mesmas estruturas que resistiam às transformações da ordem social dominante no Nordeste (BRITO, 2011, p. 129).

Em um ensaio de 1962, intitulado “Teatro, região e tradição”, Ariano fala um pouco sobre os artistas que influenciaram sua arte na infância.

[...] O acaso também desempenha um papel importante em nossa formação: meu pai gostava muito de literatura popular nordestina. Leonardo Mota era seu hospede, de vez em quando, e ouviam juntos os cantadores que o cearense levava a nossa casa, com seus livros e cantigas anatas. Mal aprendi a ler, descobri esse material e decorei

alguns dos romances, autor e moralidades que ainda hoje são meus temas obsessivos em teatro (SUASSUNA, 2008c, p. 47).

Aos 6 anos, Suassuna foi viver em Taperoá, cidade ficcionalizada n'A *Pedra do Reino*, lá que o escritor teve contato com a literatura de cordel e com outros livros da biblioteca de seu pai, preservada por seu tio materno Manuel Dantas Villar. Um dos livros que encontrou lá foi *Sertão Alegre* de Leonardo Mota, que dentre outras pessoas era dedicado a seu pai, João Suassuna. Foi de Leonardo Mota que recolheu alguns dos episódios de *Auto da Compadecida* (TAVARES, 2007).

Logo que entrou para a Faculdade de Direito do Recife, notável foi seu engajamento em relação à cultura popular. Em 1946, então com 19 anos, ajudou a promover um encontro de repentistas no Teatro de Santa Isabel. Este era um local que as elites burguesas da época costumavam frequentar (SANTOS, 2006). Atualmente, festivais desse tipo ocorrem em todo o Nordeste, mas Suassuna verdadeiramente abriu caminho para que isso se concretizasse. Já que, naquela época, “o lugar mais prestigioso que uma dupla de repentista poderia tocar era a casa-grande da fazenda de algum coronel do interior” (TAVARES, 2007, p. 61).

Mas sua estreia na literatura foi como poeta, em 1945, “[...]desde o início sua poesia trilhou caminhos particulares [...]” (NEWTON JR, 2000, p. 133)., embora seu apego à rima e à métrica o colocasse em sintonia com a “Geração de 45”. A partir de 1946, o estudo aprofundado da poesia popular abriu o caminho para a criação de seu teatro. Para Newton Jr, “[...] a intenção de Suassuna de fazer uma poesia ligada ao espírito mágico e poético do Romancero popular nordestino permite falar de uma poesia armorial desde 1946” (NEWTON JR, 2000, p. 133).

Ao lado de um grupo heterogêneo de jovens intelectuais, fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em 1946. Através de Hermilo Borba Filho, grande influência para o jovem Ariano, teve contato com o teatro de Federico Garcia Lorca “[...] que lhe produziu um impacto de reconhecimento, com suas planícies áridas, sua Andaluzia repleta de mitos, ciganos, cavaleiros, tipos populares, suas memórias de um passado castelão e heroico” (TAVARES, 2007, p. 52). A primeira peça escrita para o TEP foi *Uma mulher vestida de sol*, em 1947.

Suas primeiras leituras de peças estrangeiras, entretanto, foram as de Ibsen, que o fizeram desistir momentaneamente do teatro, isso porque não conseguia achar a harmonia entre os cenários noruegueses e a vila de Taperoá, tal qual achara mais tarde entre esta e a Andaluzia de Lorca. Em entrevista à revista *Preá*, Suassuna, no seu estilo jocoso, explica:

Mas você há de compreender que a Noruega tinha muito pouco a ver com o Nordeste, com Taperoá [...] A Noruega com aquele “calor” que a gente conhece, com aqueles “mandacarus”, aquelas coisas têm muito pouco a ver. Pois bem, eu comecei a escrever a peça, mas comecei a sentir alguma coisa de falso no que estava fazendo. E eu tenho um ouvido apurado nesse ponto. Senti que tinha algo errado e parei. Eu já escrevia poesia, continuei a escrever meus versos e deixei o teatro para lá (SUASSUNA, 2005, apud TAVARES, 2007, p. 43).

Os estudos obrigatórios alternavam-se com as reuniões entre um grupo de jovens intelectuais interessados por literatura, teatro, poesia e cultura popular. Nesse grupo estavam nomes como Hermilo Borba filho, que cedeu a casa para as reuniões, Joel Pontes (diretor teatral, autor de *Teatro Moderno em Pernambuco*), José Laurenio de Melo (cineclubista e poeta), José Moraes Pinho (diretor, autor de *Filhos de Santo*), Salustiano Gomes Lins (poeta e médico neurologista, pioneiro na introdução do eletroencefalograma no Brasil), Heraldo Souto Maior (sociólogo), Gastão de Holanda (poeta, romancista, autor de *Os Escorpiões* e *A Breve Jornada de D. Cristobal*, Fundador da revista *José* e figura cujo posicionamento literário, Suassuna por vezes discordava).

O Suassuna e o TEP, sob influência de Hermilo Borba Filho, procuraram “[...] conjuntamente criar uma arte dramática que refletisse ‘as ideias, problemas e interesses do povo’. O grupo se propunha a lutar contra a ‘mercantilização e o aburguesamento da arte’ [...]” (SANTOS, 2009, p. 38). Em contrapartida, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) encenava peças estrangeiras o que incomodava os integrantes do TEP como se percebe na fala de Suassuna em entrevista à revista *Preá*:

De certas maneiras, nós afirmamos o TEP, e eu afirmei o meu teatro, contra o teatro de Waldermar de Oliveira, contra a estética dele. Tínhamos posições totalmente opostas. Ele, por exemplo, montava peças que a gente chamava de “digestivas”, estrangeiras, inclusive. E a gente se batia danadamente contra isso. No Teatro do Estudante a gente só montava clássicos ou brasileiros [...] (SUASSUNA, 2005, apud TAVARES, 2007, p. 51).

O escritor paraibano se incomodava com o fato de o TAP montar peças estrangeiras tais como *Dr. Knock*, escrita pelo francês Jules Romains, e *Está lá fora um inspetor*, de autoria do escritor inglês J. B. Priestley. Com o TEP, Suassuna teve a oportunidade de descobrir mais sobre a poesia e os artistas populares. Nessa época, o grupo conheceu Cheiroso, o mamulengueiro, que influenciou na obra de Suassuna.

Desde essa época, já despontava em Suassuna o nacionalismo com relação às artes que o faria apoiar - não totalmente - o regime militar até o final da década de 1970, quando começou a criticá-lo veementemente – questão que será tratada mais adiante. Durante esse período, Suassuna seria o idealizador do Movimento Armorial que buscou criar uma arte erudita a partir de raízes populares, cujo embrião já estava nos ideais do TEP.

2.2 Primeiras notícias da arte armorial e a demanda político-cultural do escritor

Ariano Suassuna esteve presente nos debates sobre cultura promovidos pelos intelectuais do Recife. Entre as décadas de 1950 e 1970, o escritor participou de movimentos que procuraram intervir diretamente e modificar a realidade das camadas pobres da população recifense. Os ideais desses movimentos influenciaram seu pensamento em relação à cultura nacional.

Participou da criação de grupos teatrais com Hermilo Borba Filho, quando fundaram o Teatro do Estudante de Pernambuco, o Teatro do Adolescente do Recife e o Teatro Popular do Nordeste. Em 1956 iniciou sua carreira de professor na Universidade Federal de Pernambuco, e ajudou a promover a reunião de diferentes artistas culminando com a criação do Movimento Armorial; participou ainda do Movimento de Cultura Popular (MCP), entre 1960 e 1963; e do Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966. Sem se ater à política, dialogou com o discurso esquerdista nacional-popular e com os ideais nacionalistas do governo militar. Ganhou fama e destaque nacional por sua peça *Auto da*

Compadecida, colocando em destaque o Nordeste e, sobretudo, a cultura popular para o restante do país².

Para entender o surgimento desses movimentos, é preciso explicar o contexto de mudanças que se operavam no País. Fausto (1995, p. 245) alerta que a “[...] depressão internacional é um dos elementos explicativos para a revolução de 1930, mas não é possível reduzir esta a uma espécie de conspiração externa [...]”, e que embora houvesse ligação da velha oligarquia com o capital inglês e dos revolucionários com o capitalismo norte-americano, afirma que

O movimento de 1930 tem uma dinâmica interna própria que escapa a esta simplificação. Dependência externa, crise de 1929, disputa de grupos internacionais pelo controle da América Latina são elementos que, ao mesmo tempo modelam o país e, que aqui se refletem, são modelados pelas características específicas da sociedade brasileira. (FAUSTO, 1995, p. 245)

A denominada revolução de 30 fez com que os intelectuais produzissem um discurso político sobre a nação pautado em três alicerces: a industrialização, a revolução e a democracia que simbolizavam o pensamento progressista das burguesias urbanas em detrimento dos setores agrários, que representavam uma estrutura social defasada.

Esse período de transformações políticas e econômicas passadas desde a década de 1930, sobretudo o sentimento democrático, possibilitou uma série de mudanças na mentalidade nacional e conseqüentemente na forma como a cultura era vista pelos intelectuais. Candido (1989-a, p. 181) no ensaio “A Revolução de 1930 e a Cultura” explica que se esboçou uma nova mentalidade mais democrática em relação à cultura como direito de todos pelo menos em tese que funcionou como um contraponto à visão aristocrática e tradicional para a qual as formas elevadas de cultura eram reservadas para as elites. A normalização de uma série de inovações e aspirações propostas pelos modernistas na década de 1920 proporcionou uma série de mudanças na instrução pública, na vida artística, nos estudos históricos e sociais e nos meios de difusão de cultura, sobretudo, o livro e o rádio.

² Falaremos no capítulo 4 mais acerca do que o escritor considera como cultura popular, mas desde já adiantamos que para Suassuna essa arte engloba os cordéis, as cantorias, o teatro de mamulengo, a xilogravura e as artes circenses.

No âmbito da instrução pública, o governo provisório de Vargas, com a criação do Ministério da Educação e saúde, propôs uma reforma nacional na educação que, por um lado, difundiu a instrução elementar e, por outro, redefiniu e aumentou as carreiras de nível superior e o ensino técnico.

Para a grande maioria da população pobre a mudança foi praticamente nula, mas para as elites e camadas intermediárias promoveu uma diversificação das carreiras e maiores chances de desenvolvimento econômico e participação política (CANDIDO, 1989-a, p. 194). Isso preparou, em parte, o aumento do número de intelectuais nas décadas seguintes e sua inserção na vida política do país.

Na vida artística houve a incorporação do modernismo aos hábitos dos artistas, a arte alterou sua fisionomia e foi estimulada a rejeitar os padrões velhos, o anticonvencionalismo e o inconformismo passaram de atitude controversa para um direito para os artistas. Ademais, a militância religiosa e política na literatura polarizaram os intelectuais. Quanto a ideologia política esses se dividiram entre os que pendiam para o fascismo, os que tinham inclinação pelas doutrinas de esquerda e os que não eram nem um nem outro, mas manifestavam certa consciência social.

Segundo Brito com todas essas mudanças o Estado Novo precisava de uma nova interpretação do homem brasileiro. Para suprir essa demanda a obra de Gilberto Freyre

[...] marca um deslocamento da problemática da identidade do conceito de raça para o de cultura[...] A partir de sua obra, disseminou-se o mito de que a mistura de raças tornou-nos um povo alegre e harmonioso, passando esse mito a ser celebrado ritualmente nas relações cotidianas e em eventos como o carnaval e o futebol [...] (BRITO, 2005, p. 75).

Ainda de acordo com Brito, esse deslocamento do conceito de raça para o de cultura será acompanhado da predominância da democracia racial à revelia da democracia política. E, conseqüentemente, a defesa do modelo de sociedade patriarcal com o argumento de que fora ela a responsável por garantir a harmonia social (BRITO, 2005, p. 76).

Renato Ortiz (1985, p. 42) remarca que nos anos de 1930 procurou-se modificar radicalmente o conceito de homem brasileiro, já que “qualidades como ‘preguiça’, ‘indolência’, consideradas como inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma

ideologia do trabalho”. Ortiz coloca o tema da mestiçagem discutido por Gilberto Freyre como um elemento de continuidade do pensamento tradicional em meio à descontinuidade dos anos 30. Deslocando a aclamação de *Casa Grande e Senzala* para o contexto histórico de sua produção, o livro supre a necessidade de romper com as ambiguidades do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX, que não puderam integrar de maneira satisfatória o negro à equação social brasileira. Nesse sentido, a ideologia da mestiçagem exposta por Freyre supera as teorias racistas que haviam se tornado incompatíveis com o processo de desenvolvimento econômico e social do país. “O livro [Casa Grande e Senzala] possibilita a afirmação inequívoca de um povo que se debatia ainda com as ambiguidades de sua própria definição. Ele se transforma em unidade nacional” (ORTIZ, 1985, p. 42).

Gilberto Freyre e o Movimento Regionalista, deixaram como legado o discurso de defesa da tradição e das formas de expressão popular em contraposição ao cosmopolitismo e a vanguarda futurista presente no modernismo brasileiro.

Algumas experimentações estéticas modernistas, entretanto, não são totalmente descartadas, como no caso da experiência da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948), do Ateliê Coletivo (1951), que reuniram artistas como Aberlardo da Hora, Francisco Brennand, Lula Cardoso Aires e o grupo do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), desde que não constituíssem em ameaça às expressões regionais autênticas (BRITO, 2005, p. 94).

Suassuna, por afinidades pessoais, aproxima-se do discurso freyreano em detrimento das novas políticas que pretendem modernizar o país. Suassuna declara seu horror à arte de vanguarda e adesão à forma de arte tradicional. No ensaio “Teatro, região e tradição”, escrito em 1962, antes do movimento armorial quando participava ainda do MCP, afirma:

A influência de Gilberto Freyre veio se concretizar não mais diretamente em minha arte mas em minhas ideias, agora através da tradição, o que tem aliás se acentuado nos últimos anos. Como ele – mais do que ele, talvez –, antipatizo terrivelmente com o movimento modernista. Minha simpatia, no âmbito desse movimento, vai mais para aqueles que renegaram o fundamental das ideias de 22, como acontece, a meu ver, com Carlos Drummond de Andrade. Eu detesto aquilo que chamam de “arte vanguarda”. Não dá dois anos, a arte de vanguarda vira retaguarda. Esta aversão levou-me a procurar a tradição, voltando-se para aqueles mestres que são “eternamente nossos contemporâneos” (SUASSUNA, 2008c, p. 55).

Naquele momento, Suassuna sentia que precisava se voltar para a arte mediterrânea com a qual nossa cultura e estilo de vida mantinha mais afinidades, e se afastar da globalização da cultura imposta, segundo sua visão, pela cultura *pop* norte-americana. Entre as décadas de 1950 e 1970, enquanto Suassuna redigia o *Romance d'A Pedra do Reino* (1958-1970), o país passava por um rápido processo de industrialização e urbanização, incentivado pelo desenvolvimentismo juscelinista. Política duramente criticada pelo autor que a considerava uma “[...] entrega sistemática de nossa economia e até de nosso território, ao capital estrangeiro [...]” (SUASSUNA, 1980, p. 3). Era igualmente desiludido com o comunismo, por considerar “[...] sua idolatria do urbanismo e do industrialismo [...]” puro preconceito contra a classe agrícola e pecuarista (SUASSUNA, 1980, p.3).

A problemática em torno da identidade do povo brasileiro continuava presente nos anos 1960. Desde os anos 1930, uma geração de intelectuais teria se formado e tomado para si a missão de criar e difundir a condição do *ser brasileiro* (SILVA, 2010, p. 49)

Silva (2010) explica que em meio às contradições sociais do Nordeste, duas ideologias internacionais tiveram grande adesão por parte dos intelectuais brasileiros para tentar explicar e transformar a realidade social: o nacional-desenvolvimentismo/nacional-populismo e o romantismo-revolucionário. O nacional-desenvolvimentismo foi particularmente ativo entre os governos de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadro e João Goulart. A educação técnico-profissionalizante, adotada nos anos de 1950, buscava atender aos projetos de desenvolvimento do país. Dessa forma, com o processo de redemocratização e o fim do Estado Novo, o governo de Juscelino abriu “[...] espaço para uma revisão das prioridades, estruturas e métodos do sistema de ensino [...]”; discussão que “[...] voltava-se, sobretudo, às exigências do processo de desenvolvimento [...]” (SILVA, 2010, p. 79). As duas elegeram o povo como agente de transformação social e tinham a intenção de superar o subdesenvolvimento do país.

Ridenti (2006), em excelente artigo sobre a estrutura de sentimento dos intelectuais pós-1960, propõe a hipótese de que o florescimento cultural e político na sociedade brasileira dos anos de 1960 e início de 1970 pode ser caracterizado como romântico-revolucionário. O romantismo, explica Ridenti (2006), é um fenômeno vasto com diversas expressões artísticas e também políticas, enraizando-se para a direita e para a esquerda.

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo* [...] Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade (RIDENTI, 2006, p. 232).

O Romantismo-revolucionário atraiu, sobretudo, jovens de esquerda e eclodiu na forma de manifestações culturais e políticas por todo o País. Dentre seus ideais estava a mudança na estrutura hierárquica da sociedade através da popularização da educação e a conscientização política.

Naquele contexto brasileiro, a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo (RIDENTI, 2006, p. 232-233).

O Movimento de Cultura Popular (MCP), do qual Suassuna participou, estava impregnado por essa estrutura de sentimento em relação à cultura e ao povo. Havia um desejo duplo nos intelectuais: buscava-se a um só tempo recuperar as raízes nacionais e romper com o analfabetismo. Silva (2010, p. 33) define a categoria povo no contexto do Recife dos anos de 1960 como:

[...] os trabalhadores, os pobres, os desempregados... que, mediante uma série de disfunções sociais, se percebem explorados, marginalizados e não visíveis pelos poderes públicos, grupo social que, atendendo a impulsos, organiza-se em passeatas, sindicatos, associações de moradores, dentre outros movimentos sociais.

Os intelectuais se reuniam para discutir os problemas sociais que assolavam o país, se identificavam com os deserdados dos campos que migravam para as cidades sem instrução e que personificavam o caráter do povo brasileiro (RIDENTI, 2006, p. 235). Na cidade do Recife, por exemplo, era grande a taxa de analfabetismo pela falta de uma ação sistematizada do governo que garantisse o ingresso de cada cidadão à escola (SILVA, 2010, p. 47-48). Dessa forma, na visão do MCP, tinha-se, de um lado, os intelectuais com plena consciência do atraso do país e do outro o *povo* que necessitava ser guiado para um nível sociocultural mais elevado.

Alguns intelectuais previam o desenvolvimento do país com base na defesa de uma unidade e identidade nacional. Para tanto, era preciso um plano de educação e cultura que doutrinasse o povo para que esse tivesse a oportunidade de participar política e culturalmente da sociedade. Esse plano foi base para o Movimento de Cultura Popular em Pernambuco, cujas propostas estavam a discussão e problematização da realidade nacional, a questão da cidadania e da soberania do país; além de lutar por programas educacionais focados na ampliação do acesso e permanência da população não alfabetizada na escola (SILVA, 2010, p. 12).

O MCP teve suas atividades realizadas entre os anos de 1960 e 1964, fomentando a cultura pelas ruas de Recife através de danças, teatros, palestras etc. com o intuito de educar a população. Foi o primeiro grupo a realizar reflexões e debates sistematizados em prol da erradicação do analfabetismo na cidade do Recife.

O panorama educacional em Recife começaria a ganhar outros contornos com a criação das escolas do Movimento de Cultura Popular, uma organização civil, criada por intelectuais e apoiada pela prefeitura, que objetivava de forma mais ampla a *elevação cultural do povo recifense* (SILVA, 2010, p. 48)

Observa-se no trecho destacado que os intelectuais e artistas do MCP objetivavam elevar culturalmente aqueles que denominavam como “o povo”, denotando uma verticalidade na relação com essa categoria criada e representada pelos intelectuais. Seus ideais de educação e cultura recebem um filtro ideológico esquerdista, devendo a arte se pautar na reflexão crítica sobre a realidade cotidiana do povo. Com o intuito de construir uma identidade nacional que nascesse da conscientização política das camadas subalternas. Contudo, a heterogeneidade dos participantes do movimento foi responsável por seu desmantelamento, duas correntes dominantes, mas não hegemônicas predominavam: uma que defendia a educação livre de doutrinação política e aproximada do universo da cultura popular, e outra, mais à esquerda, que pregava uma educação doutrinária e uma arte engajada politicamente (BRITO, 2005, p. 108).

Essa segunda corrente desagradou Suassuna, que discordava do uso doutrinário da arte, por isso foi um dos primeiros a romper com o MCP em 1963. O dramaturgo começou a considerar o ideal estético do movimento muito limitado à realidade cotidiana, tornando-se incompatível com o seu pensamento sobre a arte (BRITO, 2005).

Em texto “A arte popular no Brasil”, publicado originalmente na Revista Brasileira de Cultura, em 1969, o escritor expõe seu ponto de vista contrário a uma arte regrada.

Quando nós afirmamos a existência de uma Literatura popular brasileira, os críticos e teóricos de Esquerda na mesma hora batem palmas, juntando entusiasticamente suas vozes à nossa. Mas, a partir daí, não se conformam com as liberdades amplas da criação: querem, também, “purificar e expurgar”, limitando os interesses dos artistas e do Povo, de acordo com cartilhas e esquemas. Não se conformam com o fato de o Povo não se pautar, em suas criações, por tais cartilhas [...] Foi por isso, também, que aí por 1962 ou 1963 escrevi um artigo, no Recife, dizendo que o Movimento de Cultura Popular constituía uma contrafação, pelo menos pelo que o título indicava. A Cultura popular é feita pelo Povo, pelo “quarto Estado”, aqui identificado com os analfabetos ou semi-analfabetos. (SUASSUNA, 2008a, p. 154 e 156)

Sua declaração não deixa dúvidas sobre seu posicionamento estético que se quer livre de amarras políticas, mesmo que as ideologias políticas estejam presentes em suas obras, aquelas não devem ser o elemento norteador para a criação. Ou seja, embora toda sua obra esteja impregnada de alguma forma pelas ideologias de sua época, ainda assim, o autor renega que praticasse uma arte panfletária Conforme declarou em entrevista, já na virada do milênio: “Eu tenho um medo enorme de arte militante. Não gosto. Acho legítimo que as ideias políticas, religiosas, filosóficas etc. de um autor apareçam na obra, mas não como militância” (FRANCESCHI, 2000, p. 38).

Declarava horror ao realismo socialista, e reafirmava sempre seu gosto e preferência pela Literatura popular brasileira, pelo Cancioneiro ibérico, pelos milagres do teatro medieval. Esse apego a uma tradição literária anterior à sociedade burguesa e capitalista denota de certa forma um desejo de resgate da estrutura social patriarcal, de um Brasil agrário, a salvo do ímpeto modernizador do capitalismo.

Durante o governo militar, Suassuna foi chamado para integrar o Conselho Federal de Cultura (CFC), ao lado de nomes como Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz e Guimarães Rosa. Criado em 1966, o CFC

[...] foi instalado em 1967. O Decreto nº 60.237, de fevereiro, definia as disposições sobre sua instalação e funcionamento. Criado nos moldes do Conselho Federal de Educação, o CFC era inicialmente constituído por 24 membros, diretamente nomeados pelo presidente da República.

[...]Entre as atribuições do CFC, previstas na legislação, estavam a de formular a política cultural nacional; articular-se com os órgãos estaduais e municipais; estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura; reconhecer instituições culturais; manter atualizado o registro das instituições culturais; conceder auxílios e subvenções; promover campanhas nacionais e intercâmbios internacionais (CALABRE, 2006, p. 82-83).

O CFC teve por missão elaborar diretrizes para um Plano Nacional de Cultura (PNC) assentado sobre três bases: defesa do patrimônio, incentivo à criatividade e a difusão da cultura. O PNC teve dentre suas obrigações a proteção, salvaguarda e valorização do patrimônio histórico e artístico, o respeito às diferenciações regionais; e a precaução quanto a valorização de elementos culturais estrangeiros. Embora de matrizes de pensamento diferentes, os intelectuais que compunham o conselho viam com maus olhos a cultura de massa que invadia o Brasil. É importante ressaltar que uma das diretrizes para o PNC enfatizava que as artes e manifestações culturais nacionais deviam ser valorizadas como forma de preservar a "personalidade brasileira" e a segurança nacional (CALABRE, 2006, p. 94).

As propostas do CFC tinham afinidade com o Movimento de Cultura Popular (MCP) e com os Centros Populares de Cultura (CPC). Mas teve sua origem no pensamento pós-colonialista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), criado por um grupo de intelectuais focados no pleno desenvolvimento do país nos aspectos econômico, cultural e social.

Formado por um grupo de intelectuais que ganharia visibilidade e prestígio no âmbito nacional, o Iseb [...] teve sua oficialização em 1955, no governo do presidente João Café Filho, afirmando ter como principal objetivo a construção das bases de um pensamento brasileiro que, através de um projeto teórico-metodológico, construiria as pontes que ligariam o Brasil ao progresso (SILVA, 2010, p. 51)

Os intelectuais isebianos consideravam a cultura, no sentido das manifestações culturais, “[...] como elemento difusor de uma consciência crítica [...]”, que se caracteriza por ser capaz “de entender a realidade social da nação e contribuir para sua transformação” (MARTINI, 2009, p. 60).

Nesse sentido, a concepção de cultura para os isebianos era a de um projeto transformador. Não basta ser a cultura a expressão autêntica de seu povo, ela deve

transformá-lo. O Iseb introduzirá no debate sobre a cultura no Brasil as dicotomias de “cultura autêntica versus cultura alienada” e “colonialismo cultural versus nacionalismo”.

Nos anos 1950, os intelectuais ligados ao Iseb retomam a problemática da cultura e da identidade nacional, defendendo a tese de que ainda não seria possível falar de um povo brasileiro. Para eles a identidade nacional ainda não estava plenamente constituída, uma vez que o Brasil ainda vivia sob a égide de uma situação colonial (BRITO, 2005, p. 96),

Para os intelectuais isebianos, o Brasil continuava a abdicar de sua identidade para se espalhar na Europa e nos EUA. Por isso, viam a identidade nacional no futuro e não no passado, já que este não existia se não atado à cultura das metrópoles. A influência do Iseb foi tão grande no meio intelectual, que ainda que muitos dos artistas engajados não mantivessem uma relação intrínseca com o Instituto, certamente, havia um diálogo entre os pensadores do Iseb e aqueles artistas. Esse pensamento norteou diversos grupos e movimentos culturais,

Para falar de nossa “maioridade” cultural que acompanha certo desenvolvimento econômico do país, não se pode deixar de mencionar, vários movimentos culturais que emergem no país nos anos cinquenta, como o teatro oficina e o teatro de arena, o cinema novo, os centros populares de cultura (CPCs) ligados a UNE, o MPC, movimento de cultura popular em Pernambuco, além dos movimentos musicais como a bossa nova e posteriormente o Tropicalismo (MARTINI, 2009, p. 62).

Uma das consequências da democratização da cultura pregada pelos intelectuais a partir da década de 1930 foi justamente a mudança no conceito de intelectual e artista para opositor da ordem estabelecida. No entanto, isso gerou um paradoxo, já que muitos artistas foram cooptados pelos governos posteriores. Essa troca não foi fácil para os artistas que se viam colaborando com um Estado de cunho cada vez mais autoritário (CANDIDO, 1989-a, p. 195).

Como se pode observar, tanto o CFC quanto os movimentos do qual Suassuna participou sofreram influência do pensamento nacionalista isebiano. Nesse contexto, dentro do próprio CFC havia certas divergências. Suassuna se colocava contra a censura no âmbito policial e se opôs ao conselheiro Marcos Barbosa sobre este tema, conforme registrado na Ata da 74ª Sessão Plenária do Conselho Federal de Cultura, realizada em 20 de março de 1968:

[...] O Conselheiro Ariano Suassuna, em seu nome pessoal, leu longas considerações sobre o delicado e urgente problema da censura feita pelo Poder Civil às obras de arte e literatura em geral e ao teatro e cinema em particular, dizendo-se movido apenas pelo desejo de contribuir com mais uma opinião para que o Conselho, vá aos poucos, formulando a sua [...]. Afirmou que a censura deve sair do âmbito policial. Indagou por que a censura não toma providências contra certo gênero de publicações e espetáculos, o que lhe parecia indicar que ela não se dirigia à preservação moral da infância e da juventude. [...] Abordou o problema da eficácia real da censura que, em verdade, faz a propaganda das obras que proíbe. Disse acreditar que a liberdade, apesar de seus riscos, mesmo com licença e abusos, é muito melhor do que a repressão. [...]. Acrescentou que a censura não se pode arrogar o direito de dizer a homens adultos o que é ou não prejudicial a eles nas obras de artes e literatura. [...] (Conselho Federal de Cultura, 1968, p. 107-109 apud FERREIRA, 2011, p. 6-7).

Candido (1989-b) explicita que após 1930, o governo integrou muitos intelectuais e artistas, devido ao aumento das atividades estatais, mas essa colaboração entre governo e intelectuais não significava sua submissão completa aos interesses governamentais. Pelo contrário, o governo abria uma margem de oposição tolerável, mas que não deixava de ser corrosiva. No caso de Suassuna nunca houve um apoio total ao governo militar, sua adesão ao regime era mais por afinidades culturais do que políticas. Como afirma Candido (1989-b, p. 195): “O serviço público não significou e não significa necessariamente identificação com as ideologias e interesses dominantes”.

Suassuna, apesar de afirmar ter horror à política, publicou diversos artigos sobre a situação política do país durante a década de 1970. Sua justificativa era que “[...] estava ficando cansado de ver publicadas apenas expressões parciais ou torcidas daquilo que penso e digo [...]” (SUASSUNA, 1977, p.A-13). Nesse artigo, Suassuna explica a importância que conferia às forças armadas.

O motivo principal de eu, em princípio, dar meu apoio aos Soldados é que, não tendo partido, meu partido é o Brasil – e o único Partido que eu vejo com organização e força suficientes para comandar o nosso processo de emancipação é a Força Armada brasileira (SUASSUNA, 1977, p. A-13).

O apoio que Suassuna dá ao exército parecia ser motivado por seus ideais de defesa da soberania nacional em relação ao capital estrangeiro. No entanto, esse apoio era apenas porque na impossibilidade de uma restauração monárquica no país, as Forças armadas eram – na opinião de Suassuna - a única instituição capaz de salvaguardar a unidade e a

identidade nacionais. Ainda assim, o escritor deixava transparecer sua preferência pela monarquia e como esta forma de governo tinha profundas afinidades com a América latina e, em especial com o Brasil. Em um artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, em 1977, declara “[...] a Monarquia [...] é o regime que mais corresponde à psicologia do Povo e aquele no qual as crises violentas podem ser mais bem absorvidas em soluções políticas” (SUASSUNA, 1977, p. A-13). Nesse mesmo artigo, Suassuna critica o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), sobretudo porque Franco Montoro afirmou que o presidente Carter teve papel mais importante na articulação do pacto de Moncloa que o Rei Juan Carlos, da Espanha. Devido a esta declaração de Montoro - aliado ao MDB, único partido de oposição ao regime militar -, o dramaturgo demonstra desconfiança em relação ao partido.

Não gosto de discordar de quem está debaixo. Mas o MDB só está caído aparentemente; na minha opinião, anda se colocando, quanto à Carter, em má situação. Seus líderes – alguns dos quais são pessoas a quem estimo e respeito – às vezes afirmam que um ‘nacionalismo sem exageros’ faz parte do programa do Partido. Mas, contraditoriamente com isso nos últimos tempos têm colocado boa parte de suas esperanças numa possível intervenção no Brasil desse presidente americano (SUASSUNA, 1977, p. A-13).

O medo de Suassuna era que a soberania nacional fosse ameaçada pelas empresas multinacionais que estariam a serviço dos interesses imperialistas norte-americanos (BRITO, 2011, p. 131). Mas, se por um lado, Suassuna mostrava sua desconfiança com o MDB, por outro, explicava porque não aderira ao partido Arena, do governo militar. Para ele, o partido falhou em sua missão de preservar os interesses nacionais, não possuindo um programa bem definido e uma bandeira verdadeiramente nacionalista. (SUASSUNA, 1977).

Ao final dos anos de 1970, com a crise econômica agravada e as medidas impopulares do governo, Suassuna começou a atacar o regime militar, por se sentir enganado ao acreditar que o governo estava comprometido com a valorização da cultura popular, “[...] o ano de 1979 coincide com o início da fase mais populista do regime no âmbito da cultura. [...] Isso significou uma aproximação maior do governo com a cultura de massa e um afastamento substancial da linha proposta pelo Conselho Federal de Cultura” (BRITO, 2011, p. 137). Suassuna se mostra profundamente desapontado com os rumos da cultura

no país ao final da ditadura militar. E sobretudo com a pouca influência do Movimento Armorial frente a cultura de massa. Em seu artigo intitulado “Mea Culpa”, lamentou:

Durante muito tempo acreditei – santa ingenuidade! – que, tentando nós, por nossa parte, fortalecer a Cultura brasileira através de uma Arte e uma Literatura realmente nacionais, os nossos dirigentes, que nos aplaudiam, poderiam tirar conclusões semelhantes e adotá-las no campo político. Foi por isso que, entre outras coisas, criei o Movimento Armorial. Descobri depois, amargamente, que o Governo alijava sistematicamente de dentro de si, como indesejáveis, todos os políticos e militares nacionalistas, não se dando mais nem sequer o trabalho de acusá-los de comunistas: eram expulsos por serem patriotas mesmos. E descobri também que ninguém se incomodava absolutamente que nós escrevêssemos nossos livros, pintássemos nossos quadros ou compuséssemos nossas músicas na linha brasileira. Os meios de comunicação de massa, dominados pelo capital estrangeiro, destruíam com grande eficácia tudo o que construíamos penosamente. (SUASSUNA, 1979, p. A-11).

Por fim, observa-se que o escritor decidiu se opor ao desenvolvimentismo e à industrialização financiada pelo capital externo sob domínio norte-americano, privilegiando em seu discurso e na sua obra a defesa do sertão nos moldes pré-capitalistas e patriarcais, seguindo uma linha de pensamento iniciada por Gilberto Freyre na década de 1930. Com isso, poderia desconstruir a imagem de seu pai, representante político das oligarquias rurais paraibanas, como um dos vilões da história do Brasil.

Com respeito as ideias nacionalistas, pode-se afirmar que os princípios do Iseb, do MCP, do CPC e do governo militar influenciaram em maior ou menor grau o que viria se ser o Movimento Armorial. No caso do MCP e o CPC “[...] que defendiam a construção da identidade nacional por meio da conscientização política [...]” (BRITO, 2005, p. 109) tiveram o papel de ditar o que Suassuna não quis incluir no Movimento Armorial. Os armorialista, portanto, “[...] passaram a defender essa identidade nacional por meio da cultura de resistência [...] uma linha de pensamento muito mais próxima do Iseb do que do MCP [...]” (BRITO, 2005, p. 109). A seguir, trataremos um pouco a respeito do Movimento Armorial, suas características e as ideias propostas.

2.3 A sacração da arte nacional

O lançamento oficial do Movimento Armorial foi em 1970, com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara, no Recife, intitulado “Três séculos de música nordestina: do Barroco ao Armorial” e com uma exposição de artes plásticas. No cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (DEC), Suassuna pode sistematizar suas reflexões sobre as fundações da cultura brasileira. Seu departamento transformou-se em um laboratório pluridisciplinar onde se encontram escritores, músicos, poetas, escultores de diversas localidades que possuíssem afinidades artísticas. Dentre esses estão alguns nomes hoje conhecidos nacionalmente como os escritores Maximiano Campos, Raimundo Carrero e Marcus Accioly, o gravurista Gilvan Samico, os músicos da formação inicial do Quinteto Armorial Antonio José Madureira (viola), Fernando José Torres Barbosa (marimbau), Antonio Carlos Nóbrega de Almeida (violino e rabeca), Edilson Eulálio Cabral (violão) e Egildo Vieira do Nascimento (flauta), os ceramistas Miguel dos Santos e Francisco Brennand e, a artista plástica, Zélia Suassuna (tapeçaria) (SANTOS, 2009).

O movimento nasceu sem manifesto. Surgiu apenas com um programa escrito por Suassuna no qual explica a origem do nome: com relação à escolha do nome do Movimento, o termo armorial como substantivo significa livro de registro dos brasões da nobreza de uma nação ou de uma província (SANTOS, 2009, p. 25), como adjetivo é um neologismo e se refere à Heráldica, ou seja, àquilo que pertence aos brasões ou à armaria. Suassuna assim justifica sua escolha:

[...] [Esse termo] é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim (SANTOS, 2009, p. 25).

Heráldica faz referência à nobreza, aos brasões e demais símbolos que distinguem famílias ou guerreiros de um mesmo clã, sua escolha para qualificar a arte e as manifestações populares podem, por isso, causar certa incompreensão. Por outro lado,

Suassuna fala sobre uma heráldica popular brasileira, que faz pensar em múltiplas representações, símbolos e manifestações que corresponderiam a uma identidade nacional, uma insígnia que unisse o povo brasileiro. Mesmo assim, não há como não pensar nas relações patriarcais das oligarquias rurais.

Há ainda uma dimensão estética na escolha do termo armorial, pois o autor compara as cores da arte popular com os brasões da heráldica. E, por fim, a própria sonoridade do termo. Até na escolha do nome para o movimento existe uma inversão conceitual em dois níveis, primeiramente, ao trazer um termo erudito, específico e adjetivá-lo para o uso mais corriqueiro e popular. E a valorização do significante, seu apelo sonoro e visual, em relação ao significado.

Dessa forma, a “armorialidade” no conjunto da obra desses artistas se elaborou a partir de fatos empíricos que levaram a um conceito estético pautado na reciprocidade entre os artistas armoriais e as manifestações culturais populares, o que levou Suassuna a definir a arte armorial nesses termos:

A arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro (TAVARES, 2007, p. 103).

Observa-se, portanto, que o Movimento Armorial utiliza Romanceiro popular do Nordeste – como Suassuna o designava – em todas as suas vertentes artísticas como material para (re)criação: desde a poesia narrativa dos folhetos, o ritmo e as rimas, passando pela música tocada nas ruas que acompanha a letra dos cordéis, assim como as xilogravuras das capas dos folhetos, os teatros de mamulengos e espetáculos itinerantes. Com relação às influências do movimento, Brito (2005, p. 100) expõe:

O movimento armorial herdou parte das ideias do Iseb, pelo menos no que diz respeito ao tratamento dado à questão da dependência cultural. A posição dos armorialista à cultura de massa é pautada, embora não de forma direta, na ideia de alienação, ou seja, na ideia de que os elementos que integram a cultura de massa são eminentemente subprodutos da indústria cultural norte-americana.

Pode-se dizer, portanto, que o Movimento Armorial tinha como principal foco norteador a intenção de elevar a cultura popular ao mesmo patamar das artes reconhecidamente eruditas afastando-se dos princípios da cultura de massa imposta pelos EUA. Isso se tornou possível pela multiplicidade de referências que, além da arte popular, englobava os escritos de Gil Vicente, Calderón de la Barca, Cervantes, José de Alencar, Euclides da Cunha e Federico García Lorca. Todos escritores, coincidentemente ou não, mantiveram uma relação estreita com a cultura popular de seu país ou região (FRANCESCHI, 2000, p. 98). Cervantes, mas não só ele, utilizava largamente em suas peças e mesmo no *Don Quijote* de contos da tradição oral chamados de *cuentecillos* (SZESZ, 2007, p. 77).

A maior parte dos armorialista eram oriundos de famílias abastadas do Nordeste, e passaram suas infâncias no sertão, na região agreste ou na Zona da Mata, em contato com a natureza e as tradições populares e rurais (SANTOS, 2009, p. 24). Esse fato ajuda a entender porque o sertão se torna o *locus* privilegiado para a criação de uma arte brasileira autêntica e para a afirmação de uma “nordestinidade” ligada ao *ser brasileiro*. Santos (2000, p. 98), a maior pesquisadora do Movimento Armorial, explica que

A referência à obra popular constitui o cimento de Movimento Armorial e confere-lhe sua peculiaridade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva: o Movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais (SANTOS, 2000, p. 98)

Outro aspecto importante da estética armorial é o recurso ao espírito mágico do Romancero. Esse “[...] espírito mágico [...]”, adverte Santos (2009, p. 34) não deve ser “[...] confundido com algum prisma colorido que esconde a realidade, deformando-a. A literatura popular não edulcora o mundo, que lhe aparece com sua violência, sua dureza [...]”. Ou seja, a realidade não está ausente da literatura armorial, assim como não está da literatura oral popular. *N’A Pedra do Reino* a realidade cotidiana se funde de maneira natural, assim como a poesia dos Cantadores, ao mundo de reis, donzelas, padres-cangaceiros, aparições, levantes messiânicos, loucos, ciganos e valentões. Essa fusão harmoniosa se aproxima da estética medieval, anterior ao século do Iluminismo e da Razão.

Por isso, Suassuna afirmava que o barroco está presente na nossa cultura dilacerada. Essa estética, que liga as contradições a um estilo exuberante de formas e imagens, trouxe grande contribuição, num primeiro momento, ao modo de criação dos artistas armoriais como a “[...] passagem do popular ao erudito [...]” (SANTOS, 2009, p. 34-35). O próprio escritor argumenta: “O Barroco, com sua capacidade “dialética” de unir contrastes, introduz às vezes o espírito popular na Literatura erudita” (SUASSUNA, 2008a, p. 153, grifo do autor). A veia barroca do movimento influi também na forma como se deve apresentar o mundo na arte armorial. Segundo Suassuna, a literatura brasileira, e sobretudo o Romanceiro Nordestino, pode servir como um caminho para criar uma unidade de contrastes e contradições presentes no cotidiano do brasileiro que serve como fator de enriquecimento literário (SANTOS, 2009, p. 33).

Outra característica marcante da arte armorial é sua recriação constante, assim como os textos orais, a obra de Suassuna e a obra armorial não serão jamais textos acabados, “[...] ele permanece ‘por essência’ aberto à retomada, à transformação pela escritura ou numa outra dimensão artística [...]” (SANTOS, 2000, p. 100). O *Romance da Pedra do Reino* teve diversas reedições desde sua publicação em 1971, com algumas mudanças em novos folhetos/capítulos, mas sua mudança mais drástica certamente foi a para o público europeu.

Suassuna experimenta um modo de “reprise” que se pode qualificar por auto-redução: a retomada da obra já concluída e publicada. Ariano Suassuna escreve, nos anos 90, uma “Versão para europeus e brasileiros sensatos” do *Romance d’A Pedra do Reino*, traduzida para o francês e publicada em 1998. Trata-se de um texto diferente do original, graça a uma reorganização da obra publicada em 1971, transformando sua estrutura e a cronologia inicial. As citações foram consideravelmente reduzidas, perdendo a dimensão de caução social e nacional: como não podem ser identificadas por um leitor incapaz de perceber sua significação cultural, as citações foram mantidas em função de seu grau de integração na narrativa, quando a assumem semântica ou metaforicamente. Tais versões reduzidas de um romance incompleto – uma vez que se apresenta como a primeira parte de uma trilogia –, que insiste em oferecer ao leitor “chaves” para textos futuros, assemelham-se a ensaios sucessivos, tão fugitivos e momentâneos quanto o canto improvisado (SANTOS, 2000, p. 100-1).

Ao escrever uma obra de proporções tão grandes e com um enredo centrado em um acontecimento histórico pouco conhecido nas demais regiões brasileiras, Suassuna certamente tinha em mente um leitor ideal, que além de brasileiro e conhecedor das

culturas locais, deveria se esforçar para compreender uma obra intrincada e repleta de digressões.

Dessa forma, pode-se depreender que não é um romance para quem lê distraidamente, Suassuna quis um leitor interessado e disposto a compactuar com a narrativa nada convencional de Quaderna (LIND, 1974, p. 29). No entanto, seu romance conquistou também leitores estrangeiros, que não têm as referências necessárias para entender as citações e fatos históricos presentes na narrativa. A solução encontrada por Suassuna foi a supressão de alguns trechos muito obscuros para o público francês, retirando boa parte dos folhetos, das referências e poemas, além de omitir a divisão dos folhetos em livros, tudo isso visando uma melhor receptividade do público.

A apresentação de um texto numa “[...] matriz cultural que não é a dos destinatários primeiros [...]” (CHARTIER, 1991, p. 186-187) exigem transformações no texto original que acabam por gerar uma “pluralidade de apropriações”. Isso leva a considerar que “[...] a transformação das formas através das quais um texto é proposto autoriza recepções inéditas [...]”. O texto armorial, na visão de Santos (2000, p. 101), tomou emprestado do texto popular, além de seus temas e modelos poéticos, sua mutabilidade, não permitindo que as obras armoriais se convertessem em “obra-prima imutável”.

O Movimento armorial traz à baila o interesse de afirmação de uma identidade nacional que deveria se pautar na cultura popular, por considerar em linhas gerais que essa representa o que o País possui de mais autêntico e avesso à homogeneização da indústria cultural. Para Suassuna (1963), a arte popular é “atuante, viva e dinâmica”, é a arte realizada pelo povo, o “quarto estado”, para atender as suas necessidades cotidianas “(a cerâmica, pintura, escultura e arquitetura) e as diversões (música, poesia, dança e teatro populares)”. Em suas reflexões, o autor procura legitimar a ideia de que essa arte alcança qualidade estética quando exprime uma “unidade nacional”.

Em *A feira dos mitos*, Albuquerque Junior (2013, p. 71) procura demonstrar no capítulo “Mitos de origem” como a noção de cultura popular nordestina emergiu no século XX e como que a partir desse conceito “[...] são inventadas tradições, [...] remetendo para o passado e naturalizando um conceito e um modo de ver e dizer as manifestações culturais populares de uma dada área do país que se demarcava como sendo o Nordeste [...]”. Na

hipótese defendida por Albuquerque Junior (2013) os defensores da cultura popular ao valorizarem determinadas manifestações culturais estão, na verdade, tentando preservar um modelo de relacionamento social patriarcal.

Desse modo, o pesquisador afirma que os estudos e pesquisas sobre o folclore foram mais prolíferos nas regiões periféricas ao processo de desenvolvimento da sociedade moderna e industrial, e onde as classes dominantes tinham interesse em manter uma dada estrutura social.

A emergência dos estudos de folclore regional e a emergência da noção de cultura nordestina parecem ser inseparáveis do processo de declínio de importância econômica e política vivido por este espaço e suas elites, que parecem temer não restar espaço para ocuparem, também, no mundo das letras. O estudo do folclore local, das tradições regionais parece ser uma forma de defesa um dado modo de vida, de uma dada estrutura social, de um dado momento histórico em que este espaço e estas elites ocuparam outra posição na correlação de forças e nas disputas regionais, entre as várias áreas do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 51).

Nos anos 60, o conceito de Cultura popular começou a substituir a noção de folclore e ganhou força entre os meios acadêmicos e nos movimentos como o MCP, por isso Ariano Suassuna fez sua obra e a difundiu já a partir desta nova categoria. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 89). Nesse sentido, a defesa da cultura popular praticada por Suassuna e outros intelectuais oriundos das oligarquias, mantinha relações com aquela forma de vida resistente ao mundo moderno, urbano, burguês, cosmopolita. Por isso, para eles, as bases da identidade nacional deveriam ser, por conseguinte: a manutenção da tradição, e conseqüentemente de uma estrutura social patriarcal e oligárquica, que impedisse a centralização política e econômica do capitalismo; a unidade nacional, possibilitada pela valorização da cultura popular que evitasse as influências estrangeiras de “qualidade duvidosa”; e o mito da mestiçagem das três raças, que garantisse a democracia racial para a construção da nação.

Em 1975, começa uma nova fase do movimento, denominada “fase Romançal” (SANTOS, 2009, p. 29). O marco de início é a apresentação da Orquestra Romançal Brasileira, no Teatro Santa Isabel. Naquele ano, Suassuna assumiu o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Município de Recife, a pedido do novo prefeito, Antônio Farias. Essa fase:

Procura desenvolver uma política de pesquisa e criação artística semelhante àquela realizada no DEC, mas com objetivos mais concretos e ligados a estruturas culturais existentes no âmbito municipal, tais como a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife, a Orquestra Municipal. Às estruturas já existentes vem juntar-se o conjunto de atividades artísticas, literárias e musicais do Movimento Armorial, como a criação da Orquestra Romançal, a partir do Quinteto Armorial, a política de co-edição com a editora Artenova, do Rio de Janeiro, as encomendas a escultores populares, a tentativa de relançar a tapeçaria armorial com os Tapetes de Casa Caiada etc. A composição do conselho Municipal de Cultura que auxilia o prefeito e o guia nas suas escolhas culturais, confirma o papel de apoio estratégico que representa para o movimento a nova responsabilidade assumida por Suassuna (SANTOS, 2009, p. 30).

Como se percebe, a fase Romançal é marcada por uma atuação mais política do escritor. Embora declarasse ter horror à política, aceitou ser secretário de cultura para levar a cabo seu desejo de colocar o debate acerca da cultura brasileira novamente em cena.

[...], como cidadão, quando o dr. Miguel Arraes me convidou para ser secretário da Cultura, achei que não poderia me omitir. Eu estava vendo a cultura brasileira ficar cada vez mais marginalizada. Então pensei: “Como secretário, vou, no mínimo, deflagrar uma discussão nacional em favor da cultura brasileira”. Foi por esse motivo que aceitei o cargo. (SUASSUNA, 2000, p. 38)

Suassuna ainda guardava o sentimento de missão para com a cultura nacional. Em suas aulas-espetáculo, o autor declarou inúmeras vezes que sentia a necessidade de levar ao grande público uma arte mais elaborada que aquela apresentada pela grande mídia. E o Romanceiro popular Nordeste possuía, na visão do escritor, esse aspecto universal e nacional. No próximo capítulo adentraremos no *Romance da Pedra do Reino* escrito como um manifesto literário do Movimento Armorial e também como parte de uma obra que procura a coesão na recriação do erudito e do popular, do mítico e do histórico que se entrelaçam para formar o que o autor elegeu como expressão de uma arte genuinamente nacional.

CAPÍTULO III: A aventura do Reino encantado

“Os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada”.

Umberto Eco

Quando foi lançado em 1971, o *Romance d’A Pedra do Reino* possuía o subtítulo de *romance armorial popular brasileiro*. Nesse subtítulo há a finalidade primeira dessa obra, que era ser um manifesto literário, vivo e dinâmico do Movimento Armorial. Nela, Suassuna pode expressar seus anseios com relação à cultura brasileira e dar contorno ao intento do Movimento de criar uma arte erudita a partir de raízes populares. Nesse sentido, o autor se apropriou livremente de folhetos e romances orais nordestinos, alguns mais conhecidos que outros para compor a história. Pode-se dizer que o romance é o apogeu de um projeto estético-literário do escritor que se iniciou com o gosto pela literatura de cordel ainda na infância, mas que ganhou contorno de fato na década de 1940 quando começou sua pesquisa sistemática sobre a cultura popular, culminando no lançamento do Movimento Armorial.

O romance é narrado por Dom Pedro Diniz Quaderna, um herói-intelectual com ares de palhaço, como um memorial, no qual são incluídos trechos de outros textos, poemas e gravuras que dão corpo à obra. A intenção do narrador é reconstituir os acontecimentos que o puseram na prisão, defendendo-se das acusações imputadas contra ele e aproveitar dessa situação para tornar nacionalmente conhecidos a história trágica de sua família e seu anseio grandioso de se tornar o Gênio da Raça Brasileira, através da literatura.

A pretensão de Quaderna é escrever a obra máxima de sua vida, com a qual se tornará finalmente um escritor completo, entre os imortais. Sua narrativa conta o enigmático assassinato de seu tio e padrinho, D. Pedro Sebastião Garcia-Barretto, e o desaparecimento de Sinésio, o filho mais novo de seu tio. Segundo a crença local, disseminada pelo próprio narrador, Sinésio na verdade foi aprisionado em uma torre e um dia reapareceria para ajudar o povo. Ao transformar Sinésio em um messias, pelo viés da crença sebastianista, o narrador pretende reaver a fortuna e a fazenda de seu tio

assassinado. E, ao mesmo tempo, inculcar na população local a ideia de que seu tio, D. Sebastião Garcia-Barretto, é o Rei do Cariri e Sinésio é o príncipe que deverá retornar para ocupar o trono de seu pai, em clara referência ao Rei de Portugal desaparecido na batalha de Alcácer Quibir, D. Sebastião.

Para espanto geral, na véspera de Pentecostes, em 1º de julho de 1935, chega à Vila de Taperoá, um misterioso jovem denominado apenas como o Rapaz-do-cavalo-branco. Ele vem juntamente com um estranho tropel de cavaleiros ciganos, causando grande comoção no povo que logo o identifica como Sinésio. Esse fato, segundo o narrador mudará a vida “[...] das pessoas mais poderosas do lugar [...]”, incluindo ele próprio, que se define como “[...] modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão [...]” (SUASSUNA, 2010, p. 35). Enquanto o povo vive um surto de messianismo/sebastianismo, as autoridades e os poderosos da Vila temem que esse cavaleiro misterioso seja, na verdade, Luiz Carlos Prestes, que chegara disfarçado à Taperoá para iniciar uma revolução comunista.

Quaderna se envolve em toda essa trama de messianismo e política, da qual tenta, sem muito êxito, esquivar-se através de sua narrativa labiríntica e cheia de digressões. Ao ser intimado pelo Juiz-Corregedor, após uma malsucedida disputa literária contra o escrevente do cartório de Taperoá, descobre que é odiado por várias pessoas da Vila e, sobretudo, pelos intelectuais de direita e de esquerda.

Através de uma carta anônima mandada ao Corregedor por um desses desafetos, Quaderna é acusado de participar dos eventos que se sucederam à chegada do Rapaz-do-cavalo-branco e suspeito da morte de seu padrinho. Defende-se dessas acusações, mas deixa margens para dúvidas quanto à sua versão da história. A narrativa termina com Quaderna em casa dormindo e sonhando que se tornara finalmente um imortal da Academia Brasileira de Letras, mas sem desvendar o assassinato de D. Pedro Sebastião Garcia-Barretto na torre de sua fazenda, e sem confirmar se o Rapaz-do-Cavalo-Branco era Sinésio ou, de fato, Luís Carlos Prestes. Julga-se que o Corregedor expediu seu mandato de prisão, já que ele começa a narrar sua história na cadeia. No entanto, ao final do romance, não fica claro se o acusado é condenado ou absolvido.

Para melhor compreensão da organização do romance, este se divide em cinco livros denominados respectivamente: *A Pedra do Reino*, *Os Emparedados*, *Os três irmãos Sertanejos*, *Os Doidos* e *A Demanda do Sangral*, cada um desses livros é dividido em folhetos, que funcionam como capítulos, totalizando 85. A ordem narrativa não obedece à cronologia linear e por isso, os folhetos/capítulos parecem funcionar tanto no conjunto quanto isoladamente.

O primeiro e segundo livros até a metade do terceiro livro, Quaderna narra privilegiando o discurso indireto dirigindo-se sempre aos leitores, evocados como “[...] nobres senhores e belas damas de peitos brandos [...]”. A partir do folheto L – *O Inquérito*, Quaderna assume uma performance mais teatral, posicionando-se em pé durante o interrogatório, no qual a narrativa é quase inteiramente recontada a partir da transcrição do diálogo com Corregedor. Alguns fatos narrados na primeira parte do romance se repetem, porém com o acréscimo de novos elementos, e fatos novos são contados com riqueza de detalhes.

O primeiro livro se divide entre os elementos centrais da trama: o Folheto I é uma invocação às musas. Os Folhetos II e III, contam sobre a estranha cavalgada e a emboscada de um grupo de cangaceiros que pretendiam matar o Rapaz-do-cavalo-branco. O Folheto IV, conta o dia da morte de D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto, tio e padrinho de Quaderna, misteriosamente, assassinado na torre da fazenda Onça-Malhada, um aposento sem janelas e que estava trancado por dentro. E o desaparecimento de Sinésio, filho mais novo do fazendeiro, cuja morte dois anos depois de seu desaparecimento deixou mais dúvidas que certezas para o ‘povo sertanejo’ que o aguardava para fundar um Reino de igualdade e justiça.

Georg R. Lind (1974) destaca quatro datas importantes informadas no romance, que são: 9 de outubro de 1938, data que Quaderna começa a escrever na Cadeia; 13 de abril de 1938, que Quaderna é submetido ao primeiro interrogatório com o corregedor; 1º de junho de 1935, véspera de pentecostes, e a chegada da cavalgada e do rapaz-do-cavalo-branco; e 24 de agosto de 1930, data do assassinato de seu tio e do desaparecimento de Sinésio. Lind observa que intercalados a esses acontecimentos há outros eventos que retrocedem no tempo, como a revolta de Zumbi dos Palmares, a batalha de Alcácer-Quibir, a mocidade de Quaderna, os fatos históricos passados na Serra do Reino, entre 1835-1838, a exatamente um século dos acontecimentos fictícios do romance. Além desses, há ainda

as lendas extemporâneas entrelaçadas na trama do romance, como a *História de Carlos Magno e os doze pares de França* e *Roberto do Diabo*.

A história se passa na conturbada década de 1930, período marcante para o escritor devido ao assassinato de seu pai durante a Revolução, fato que gerou vários conflitos na Paraíba que culminaram com a Guerra de Princesa - comparada ao arraial de Canudos no romance. Conforme, observou Lind, o tempo na narrativa se expande para épocas remotas, mas também para o contexto de sua escrita do romance. Como observou Szesz (2007), a história vivida pelo narrador

O interrogatório, as atitudes do juiz corregedor que o interroga, as denúncias sobre as perseguições aos comunistas, às discussões sobre o poder, críticas à política e à igreja são uma referência ao contexto do autor e de seu texto (1958-1968): ou seja, *A Pedra do Reino* é, principalmente, uma denúncia das arbitrariedades, violências, torturas e mortes perpetradas pelos militares no pós-1968. Enfim, 1938 refere-se, na verdade, a 1968 (SZESZ, 2007, p. 220).

O espaço, por outro lado, é o sertão paraibano e a cidade de Taperoá, que tem profunda relação com a vida do escritor, pois foi onde viveu dos 6 aos 14 anos. No Folheto V – “Primeira Notícia dos Quadernas e da Pedra do Reino”, Quaderna introduz ao leitor os acontecimentos da Pedra do Reino e sua localização.

A PEDRA DO REINO situa-se numa serra áspera e pedregosa do Sertão do Pajeú, fronteira da Paraíba com Pernambuco; serra que, depois dos terríveis acontecimentos de 18 de Maio de 1838, passou a ser conhecida como “Serra do Reino”. Dela descem águas que, através dos rios Pajeú, Piancó e Piranhas, são ligadas a três dos sete Rios sagrados e três dos sete Reinos do meu Império. Hoje, a Serra está menos áspera e impenetrável do que no tempo do meu bisavô Dom João Ferreira-Quaderna (rpr, 2010, p. 65-6, grifo do autor).

Primeiramente, o narrador situa “a serra áspera e pedregosa” conforme as divisões políticas na fronteira dos estados da Paraíba e de Pernambuco. Depois que o narrador cita que “terríveis acontecimentos” fizeram o lugar se chamar “Serra do Reino”, a apreensão do espaço se modifica e ele passa a pertencer ao Império de Quaderna, ligado por sete rios, dos quais três atravessam o local encantado.

Conforme observou Santos (2009, p. 70-71), o quadro geográfico do sertão em *A Pedra do Reino* não obedece às divisões administrativas do território, ele se divide em sete reinos que se encontram dentro do que se costuma chamar polígono das secas, cada um desses reinos participa da história e/ou do núcleo identitário do sertão, e é por ele que o narrador transita

Este, espinhoso e meio adersertado, era integrado astrologicamente por sete Remos: o dos Cariris Velhos, o da Espinhara, o do Seridó, o do Pajeú, o de Canudos, o dos Cariris Novos e o do Sertão do Ipanema. Era o Quinto Império, profetizado por tantos Profetas brasileiros e sertanejos, e cortado por sete Rios sagrados: o São Francisco-Moxotó, o Vaza-Barris, o Ipanema, o Pajeú, o Taperoá-Paraíba, o Piancó-Piranhas e o Jaguaribe (SUASSUNA, 2010, p. 115).

O sertão é caracterizado como agrário, patriarcal e oligárquico, privilegiando a região onde predominava a economia pecuária-algodoeira. Suassuna legitima seu discurso em defesa de uma realidade pré-capitalista, de um Brasil (Nordeste) arcaico e rural, concebido miticamente como detentor autêntico da cultura nacional em detrimento ao Centro-Sul industrializado e capitalista, pautado na nova ordem burguesa pós-1930 e apoiado pelo projeto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek e do regime de 64 (FARIAS, 1997).

A concepção de arte popular como elemento de garantia da unidade nacional, a sensação de que as raízes tradicionais estavam se perdendo em meio à invasão da cultura norte-americana, a desencrença nos ideais comunistas e no governo militar são alguns dos fatores que fizeram Ariano Suassuna sair em defesa da estrutura arcaizante da sociedade privilegiando um sistema oligárquico pré-capitalista, menos por posicionamentos socioeconômicos do que culturais. De fato, sua negação ao capitalismo não está centrada em uma ideologia de esquerda e revolucionária da sociedade, e sim no combate à influência da cultura norte-americana. A forma como o escritor pretende atacar a indústria cultural é justamente voltando-se para a tradição ibérica e o mundo medieval, aproximando-se do modo de criação romântico, que encontraram na Idade média suas tradições (CANDIDO, 2000, p. 22)

O posicionamento nacionalista de Suassuna passa por essa preservação das tradições ameaçadas, perceptível no romance através das concepções estético-nacionalistas

“demarcadas nas três perspectivas distintas: a perspectiva lusófila e aristocrática de Samuel [...]; a perspectiva xenófoba e populista de Clemente [...]; e a perspectiva lusotropical de Quaderna” (FARIAS, 1996, p. 150). Os três personagens acreditam compreender a verdadeira identidade brasileira.

Clemente é o nacionalista de esquerda, xenófobo e populista, ele considera somente o povo negro e tapuia e as mitologias advindas deles, e a república socialista como modelo ideal de governo, para essa personagem a recusa intransigente de todo e qualquer contributo externo é o caminho para se construir uma identidade nacional. Samuel, por outro lado, representa a concepção nacionalista de direita, aristocrática e lusófila, embasada na raça branca, na cultura europeia que deve ser estimada e reproduzida sem modificações, na religião católica, na monarquia e na região dos engenhos pernambucanos, litorânea facilitando o trânsito de informações com a metrópole. Quaderna faz uma síntese das duas anteriores para criar a sua ideia de nacionalidade, sendo assim sua pretensão é unir o povo negro-tapuia, privilegiado por Clemente e a aristocracia sertaneja, privilegiada por Samuel. Conforme afirma Sônia Lúcia R. de Farias (1996, p. 159).

Acatando parte dos pressupostos ideológicos que norteiam as concepções nobiliárquicas de Samuel, o modelo privilegiado por Quaderna para representar o universo sócio-cultural do sertão também é a monarquia. A sua noção de monarquia assume, no entanto, colorações bastantes diferentes daquele personagem, pois não discrimina a classe dominada

Em meio a todas as discordâncias entre o advogado Clemente e o Promotor Samuel e, sobretudo, entre eles e Quaderna, existe uma opinião que compete aos três. Quaderna declara ao corregedor, durante seu interrogatório:

Agora, nós somos unânimes é em ser contra os Burgueses. [...] Clemente é contra eles por serem brancos e ricos. Samuel é contra porque eles não são Fidalgos. E eu, porque eles nunca montam a cavalo, não andam com bandeiras nem se metem em Cavalhadas, vaquejadas e outras cavalarias: por isso, são péssimos, como personagens de Epopeia! Meu sonho é misturar os Fidalgos ibérico-brasileiros com os Fidalgos brasileiros negro-vermelhos, porque aí eu mostro que todos os Brasileiros são fidalgos e nossa gloriosa História do Brasil é uma Epopeia da gota-serena! (SUASSUNA, 2010, p. 352).

Quaderna para ser coerente com seu projeto político-literário escolhe ser um monarquista de esquerda, porque considera a monarquia esteticamente mais bela que a república, e com ela pode unir o povo e a aristocracia rural, formada pelos fazendeiros como seu tio D. Sebastião Garcia-Barretto. Suassuna também foi um monarquista, até 1981³, e sempre se declarou socialista. A partir daquele ano, contudo, passou a considerar a monarquia apenas enquanto ideal estético. No entanto, declarou, em diversas entrevistas, que acreditava que a monarquia trouxe uma peculiaridade ao Brasil em relação aos outros países americanos, ela possibilitou ao país permanecer unido, tornando-se uma nação grande e forte, diferente dos países vizinhos de língua espanhola (SUASSUNA, 1971).

Portanto, as discussões teóricas empreendidas pelas personagens ao longo do romance apontam para uma interpretação do Brasil que defende os setores pré-capitalistas na constituição da nação, em detrimento da nova burguesia urbana. Conforme afirma Farias, (1996, p. 150)

As acirradas discussões teóricas encetadas por eles ao longo do romance apontam para a interpretação do Brasil, distinguindo a sociedade brasileira em dois setores contrapostos. De um lado, o setor pré-capitalista do mundo rural oligárquico, assentado em relações de produção revestida de traços feudais e que tem no latifúndio a sua forma típica; do outro lado, o setor capitalista e urbano – os centros metropolitanos – consubstanciado pela emergência de uma burguesia urbana.

Farias (1997, p. 86), chama de “[...] assimilação medievalizante [...]” o processo de mitologização do espaço rural, através da transposição da matéria vivida em matéria imaginária. Nesse processo, a estrutura socioeconômica nordestina é “[...] semantizada através de uma ótica ficcionalizante, pela recorrência ao modelo da novela de cavalaria, que informa a concepção de mundo na tradição popular [...]” (FARIAS, 1997, p. 82). Ou seja, a comparação entre a realidade sertaneja e a realidade europeia feudal, tomada como parâmetro socioeconômico para representação do sertão e para o desenvolvimento da temática messiânica, se dá pela incorporação e atualização da crença sebastianista de Quaderna e da literatura oral do Romanceiro, que moldam a realidade fosca e pobre do

³ Suassuna em entrevista à Folha de São Paulo explica porque deixou de ser monarquista: “acho que do ponto de vista político, do ponto de vista do momento, do ponto de vista prático, eu coloquei a monarquia entre parênteses. Principalmente porque em 1981 morre d. Pedro Henrique, que era o herdeiro do trono brasileiro. E eu, apavorado, li que os dois filhos mais velhos dele eram da TFP, um movimento da extrema-direita”.

sertão em um mundo fidalgo, repleto de cavaleiros, reis e princesas. Nos próximos capítulos, para compreender melhor Suassuna e seu texto, nos deteremos na intertextualidade mantida com os romances da tradição popular e no mito sebastianista.

CAPÍTULO IV: As bases do castelo ou a obra grafofágica

*“Mas a influência decisiva, mesmo, em mim,
é a do próprio Romanceiro Popular do Nordeste,
com o qual tive estreito contato desde a minha infância
de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba”*

(SUASSUNA, 2008b, p. 179.)

O arrebatamento romanesco do narrador de *A Pedra do Reino* que o leva conscientemente a um estado de loucura se oriunda de sua leitura desenfreada de livros, nos quais busca por modelos de criação literária. Esses modelos lhe fornecem a confirmação de uma identidade imaginária, que é a de ser o Rei do Sertão, cujo reino existe na e pela literatura. Após desistir de retomar o Reino sebastianista de seus antepassados por se considerar demasiadamente covarde para tal feito, Quaderna declara:

Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado. Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império (SUASSUNA, 2010, p. 115).

Através da literatura poderá construir seu Reino com batalhas sangrentas, mortes e amores proibidos, assim como os Cantadores. O narrador explica também como será o processo de construção do Castelo “tirando daqui e dali” juntando fatos históricos e ficcionais.

Para Santos (2009) o sertão suassuniano tem seu referente na própria literatura, da qual raramente se afasta. Esse espaço ainda se desdobra em um território mágico que ignora fronteiras e distâncias continentais. Essa geografia peculiar remete à concepção espacial dos folhetos e do imaginário popular, cuja geografia é indefinida: “nomes truncados, associações fantasiosas, cidade da Ásia num país europeu”. Os nomes de diversas cidades são integrados às narrativas por meio dos nomes de cavaleiros e personagens que mantiveram seu local de origem como signos de identificação, é o caso de “[...] João de Calais, cujas tribulações nos caminhos de França, Espanha, Portugal e Brasil não foram suficientes para lhe alterar o nome [...]” (SANTOS, 2009, p. 73). No romance, isso fica

expresso na fala dos personagens de origem humilde como Lino Pedra-Verde ou sem estudo como Tia Filipa.

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! (SUASSUNA, 2010, p. 94)

Nos folhetos os cantadores constroem castelos para seus heróis cangaceiros, também Quaderna ergue seu reino e seu castelo através da poesia e da prosa. Assim também, a geografia suassuneana “[...] desenha-se num espaço literário e constrói-se com palavras [...]”. O sertão suassuniano serve como referente para o *locus* mítico de sua obra é o trecho que recobre a cidade de Taperoá, a Serra onde se situam as Pedras do Reino e a fazenda Acahuan (TAVARES, 2007, p.165). Esses locais de sua infância servem de matriz para a transfiguração mítica que assume em sua obra.

A recorrência à cultura popular presente no Movimento Armorial tem sua origem na busca de uma arte autêntica que expresse a identidade nacional. Contudo, o nacionalismo de Suassuna em relação à cultura não se fechava para as influências externas presentes nos folhetos de cordel, mas renegava o modismo de escritores mais preocupados em se manter em sintonia com o mercado do que produzir obras de arte. O escritor afirmou no artigo “A arte popular brasileira”, escrito em 1969, para a *Revista Brasileira de Cultura*:

[...] o caminho da Arte e da Literatura brasileiras deve ser o da integração, e não o das discriminações. Aliás, nisso, como em muitas outras coisas, a própria atitude dos Cantadores e poetas populares é muito mais aberta, criadora e humana, ao mesmo tempo singular, peculiar, resistentemente brasileira. Os folhetos, ao mesmo tempo que mantêm a raiz brasileira, desde os contos da tradição oral até peças representadas nos circos ou filmes exibidos nos cinemas, fitas a que os Poetas assistem por acaso e que aparecem recriadas em folhetos de suas histórias mais tradicionais. Os cantadores nem repelem as histórias europeias ou americanas, nem se descaracterizam em nome dessa caricatura do universal que é o cosmopolitismo, a novidade pela novidade, o servil espírito de imitação das falsas vanguardas brasileiras. (SUASSUNA, 2008a, p. 159)

Carlos Newton Júnior (2008, p. 7), no Prefácio do livro *Almanaque armorial*, afirma que Ariano era “[...] em tudo avesso aos modismos literários e às concessões que muitos terminam fazendo ao mercado editorial [...]”. O cargo de professor universitário garantia à Suassuna autonomia - por não depender financeiramente do ofício de escritor - para criar uma “[...] obra única, sólida, grandiosa e de inegável qualidade [...]”.

O dramaturgo acreditava que a ligação que há entre o Romanceiro Popular Nordestino e a tradição ibérica forma o núcleo da cultura brasileira, e construir sua obra embebida nessas duas fontes o fazia se aproximar de alguma forma do ‘Povo’. (SUASSUNA, 2008b, p. 188). Como se pode observar pelo trecho supracitado, a questão nacional, para Suassuna, é o elemento central de sua criação literária, que se vale da arte popular como matéria bruta para a recriação. Ele considera a arte tipicamente brasileira como aquela que interage e dialoga com outras formas de arte nacionais ou estrangeiras, mas que mantenha inalterada sua característica mais marcante que é a de ser herdeira do Romanceiro Ibérico, o qual superou por se manter viva e atuante até a atualidade (SUASSUNA, 2008a, p. 152).

É perceptível que o autor divide a arte nacional em duas: uma autêntica e outra copista. Na visão do autor, a arte autêntica - que seria a arte dos cantadores e artistas de rua - utiliza as influências externas não por conveniência mas como material a ser recriado. E a arte copista seria aquela produzida nos moldes da indústria cultural, que traz os símbolos e marcas do capitalismo como apelo para o grande público. Em outro texto afirmava que a coletividade na produção dos Cantadores e poetas nordestinos favorecia a riqueza da arte, o que não acontecia com a mesma frequência na literatura canônica.

É todo um cortejo de vasta humanidade que desfila livremente por aí, na força da Literatura coletiva, enquanto a nossa Literatura de salão, acadêmica, acanhada, sufocada de preconceitos e bom gosto, se estiola, sem fôlego, no formalismo e no individualismo. Baste um pormenor para mostrar a diferença: quantas obras não já deixaram de ser escritas por causa da preocupação mesquinha, orgulhosa e estéril da criação individual? O Cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. [...] (SUASSUNA, 2008b, p. 176)

Para entender esse pensamento, é preciso conhecer o que Suassuna denomina Romanceiro popular do Nordeste, que seria a produção dos artistas nordestinos, tais como a

xilogravura, a música, o teatro, a poesia, o bumba-meu-boi, o maracatu rural etc, que mantêm estreito diálogo com narrativas orais vindas da Europa, da África e da Ásia.

No já mencionado *Notas sobre o Romancelheiro Popular do Nordeste*, ele [Suassuna] nota que a literatura popular “constitui uma espécie de ‘tradição viva’, peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fontes para uma Literatura erudita realmente nossa”. Tratar-se-ia de uma rica literatura popular “em prosa ou em verso, oral ou de origem oral – nos contos e recontos da Poesia improvisada dos Cantadores, ou na Literatura de cordel dos ‘romances’ e ‘folhetos’ impressos”. Como nos espetáculos do teatro vivo, o mamulengo, o auto dos guerreiros, os pastoris, o bumba-meu-boi (SZESZ, 2007, p. 80).

Braulio Tavares (2005, p. 75-76), em seu livro *Contando histórias em verso*, traz a seguinte definição para o Romancelheiro Ibérico:

Chamamos de Romancelheiro Ibérico ao conjunto de poemas de Portugal e da Espanha. Apesar de se tratar de países de línguas diferentes, a história dos dois é muito interligada, [...] Não existe um formato fixo para os romances ibéricos, mas a maioria deles tem algumas características em comum. Um típico romance ibérico é uma história contada em versos de sete sílabas (ou, mais raramente, de cinco). Pode ter uma rima única, que se repete nos versos pares, ou pode usar diferentes rimas, dispostas sem regularidade. Essas rimas podem ser exatas ou toantes. Não existem estrofes com número obrigatório de linhas; na verdade, a maioria dos romances ibéricos poderia ser transcrita como um longo poema de estrofe única, rimando no esquema AB-CB-DB-EB-FB...

Suassuna prefere o termo Romancelheiro Popular Nordestino porque é mais abrangente e mostra sua ligação com as histórias orais transmitidas desde a Antiguidade. Essas histórias reportam-se às origens culturais ibéricas do Nordeste, mas também a textos como *Satiricon* (Petrônio) e *Asno de Outro* (Apuleio), e também textos do Renascimento como os de Boccaccio e da novela picaresca ibérica. Essas histórias vieram para o Brasil desde os primeiros anos da colonização portuguesa, como argumenta Vassallo (1993), a cultura popular do Nordeste

É herdeira do modelo português da época dos descobrimentos, que emigrou para o Novo Mundo com todas as práticas e características [...] Aí permaneceu por múltiplas razões: por ser a mais antiga zona de colonização que prosperou; pelo isolamento prolongado em que a região permaneceu; pelo encontro e cruzamento contínuo de raças e culturas; pela estabilidade e longa duração de uma organização social semi-feudal de latifúndio e patriarcalismo, perpetuadora das tradições herdadas. A continuidade da literatura medievalizante no Nordeste

confirma o conceito de arcaísmo atribuído a essa sociedade (VASSALLO, 1993, p. 68).

Por isso, Suassuna destaca entre suas preferências literárias os *romances* populares ibéricos e os grandes escritores do Século de Ouro espanhol como Calderón de La Barca, Lope de Vega e Cervantes, assim como Gil Vicente; pelos romances de cavalaria, tais como Carlos Magno e os Doze Pares de França e Amadis de Gaula, A Demanda do Santo Graal, entre outros. Como já dito, esses autores mantiveram contato com a cultura popular de seu país ou região. Cervantes, por exemplo, das dez comédias que escreveu três encenam um conto tradicional, a saber *La gran sultana*, *La entretenida* e *Pedro de Urdemalas* (SZESZ, 2007, p. 79).

O trânsito entre diferentes culturas era comum antes do romance moderno e do *copyright*. A literatura oral assim como a leitura coletiva em locais públicos, os teatros e contadores de histórias faziam com que as narrativas de diferentes regiões se espalhassem por todos os cantos da Europa, África e Ásia sem muitas vezes saber quem era o autor ou sem reivindicar uma versão correta. Posteriormente, muitos escritores dialogaram com essas narrativas orais.

Conforme afirma Carlo Ginzburg (2006, p. 15), se por um lado havia uma dicotomia cultural, por outro, podia-se perceber uma circularidade de temas, um influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica. Ademais, com a revolução cultural empreendida no século XX, pensar que existem culturas puras seria um tanto ingênuo. Pesquisas atuais permitem ultrapassar as ideias preconcebidas de que a aculturação resulta em efeitos devastadores. Pelo contrário, ela aparece como uma das modalidades habituais de evolução cultural de cada sociedade (CUCHE, 1999).

Desde o lançamento d'*A Pedra do Reino*, a crítica de Raquel de Queiroz presente no romance, intitulada “Um romance picaresco?”, remarca a tradição à qual o livro pertence.

A primeira vez em que Ariano Suassuna me falou na Pedra do Reino disse que estava escrevendo 'um romance picaresco'(...) Mas o paraibano me enganou. Picaresco o livro é - ou antes o elemento picaresco existe grandemente no romance, ou tratado ou obra, ou simplesmente livro - sei lá como é que diga! Porque depois de pronto *A Pedra do Reino* transcende disso tudo, e é romance, é odisséia, 'é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse... (QUEIROZ, 2010, p. 15)

Nesse artigo a escritora constrói e desconstrói os argumentos que poderiam enquadrar o romance em um gênero predominante. Raquel destaca que há elementos picarescos – a astúcia, as artes graciosas de um João Grilo - presentes na obra, mas de forma alguma poderia ser exclusivamente um romance picaresco.

Outros críticos seguem essa linha de pensamento, Débora Cavalcante de Moura (2002) menciona, em sua dissertação, o artigo do francês Jean Roche, no qual o crítico afirma que há estreitas ligações entre o livro de Suassuna, o romance picaresco e a novela rabelaisiana e explica que

[...] os traços dessa filiação tornam-se mais evidentes na narração de algumas cenas do romance, especialmente as cenas de amor e a cena de duelo entre Clemente e Samuel. A narração da cena da luta no Território Livre de Princesa revifica para o francês as imagens da guerra de Picrochole. (...) Entretanto, na compreensão de Roche, o elemento picaresco encontrado no romance de Suassuna "não passa de enxerto sobre um tronco nordestino-suassunesco e os frutos resultantes têm um sabor incomparável, graças à arte do autor." (MOURA, 2002, p. 13)

Outro crítico que corrobora para esse coro é Edigar de Alencar, para quem *A Pedra do Reino* constitui, ao lado de *Memórias de um sargento de milícia*, de Manuel Antônio de Almeida e *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, a tríade de romances picarescos em nossa literatura nacional, admira-se “[...] da demora do nordeste em apresentar à literatura um romance picaresco, já que essa região é tão cheia de graça, malícia e satirizadora até mesmo de suas próprias desgraças [...]” (MOURA, 2002, p. 14).

O artigo de Wilson Martins, intitulado “Romance Picaresco?”, e publicado no Estado de São Paulo, em 1972 define o que seria um romance picaresco em dois níveis. A primeira definição está mais próxima do senso comum, e o autor a retirou do *Dictionary of World Literary Terms*: “[...] a obra que narra a vida de um malandro ou tratante, geralmente episódica e escrita na primeira pessoa [...]”. Essa, no entanto, foi considerada pelo crítico como insuficiente. Recorrendo a uma segunda definição, na qual afirma:

[...] o ponto de partida da literatura picaresca é o tom inconfundível, é o caráter sardônico e a natureza especular, quero dizer, não por transmitir a imagem do homem, mas por transmiti-la invertida. Seu fundo e até suas intenções moralizantes são inegáveis (...). Há na literatura picaresca, antes de mais nada, esse projeto didascálico, mas ela não procura tanto ensinar a moral dos bons princípios como torná-

los evidentes pelo exemplo de seu oposto, e, mais do que isso, pela demonstração *ad nauseam* de que todos os homens são iguais e de que os menos dignos não são os que pensamos (MARTINS, 1972 apud MOURA, 2002, p. 15).

Martins define o romance picaresco como aquele que quer mostrar a virtude por meio da evidenciação exacerbada de seu oposto. Com isso, cria-se uma formulação previsível nesses tipos de romances. Para ele o pícaro e a picardia possuem seu próprio conformismo e limites dentro do gênero. Suassuna, por outro lado, consegue sobrepujar esse elemento monótono e previsível através não só da crítica à sociedade brasileira, mas da crítica ao próprio gênero picaresco. Ele reafirma essa ideia em seu artigo “O romanceiro da pedra e do sonho”:

Escrito pela técnica da picaresca, *A Pedra do Reino* é, como a picaresca peninsular, uma sátira social, começando por ser a sátira da própria espécie. Mas é também, uma sátira dos costumes brasileiros – políticos, literários, sociais e religiosos (MARTINS, 2000, p. 116).

Conforme afirmou-se no início do capítulo, Suassuna considerava o Romanceiro Nordestino herdeiro do ibérico. Entretanto, enquanto este é, atualmente, apenas uma sobrevivência estudada nas universidades europeias, o do Brasil ainda é atuante e vivo entre as comunidades sertanejas. Para comprovar as semelhanças entre eles, o escritor parte do aspecto formal da poesia dos Cantadores e compara-a com a poesia cortesã dos espanhóis e portugueses:

Nós sabemos que uma das estrofes mais empregadas pelos Cantadores e poetas populares nordestinos é a *décima* de sete sílabas, rimada na disposição ABBAACCDDC [...]. Essa estrofe é usada, no século XVII, pela poesia cortesã e erudita dos espanhóis e portugueses. Gregório de Matos, poeta brasileiro seiscentista, herdeiro direto do Século de Ouro ibérico, é um espírito tipicamente barroco: como tal, absorve em sua obra elementos os mais contraditórios – cortesãos e populares, religiosos e obscenos, místicos e desesperados e assim por diante. Através de sua obra, podemos rastrear o caminho que a *décima* seguiu, viajando do século de Ouro ibérico até a obra dos Cantadores nordestinos (SUASSUNA, 2008a, p. 157).

Como se observa, Suassuna lança mão de um argumento formalista para sustentar a pertinência da literatura ibérica no cordel Nordestino valorizando a persistência tipo tradicional de esquema rítmico. De acordo com Cristiane Szezs (2007), há outros aspectos

dessa transmigração entre literaturas defendida pelo autor: a oralidade e a semelhança entre personagens.

O autor elege a oralidade, pois afirma que toda Literatura tem um início oral e mítico. Isto é, as narrativas orais da forma popular de cultura revelam a proposta de universalidade da arte popular nacional que fundamenta nossa identidade.

Outro aspecto é a semelhança entre personagens do romanceiro e da literatura espanhola do Século de ouro. Suassuna afirma que

“O Pedro Quengo” e o “O João Grilo” do Romanceiro, o “Benedito” e “O Negro Preguiçoso” do Mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do Bumba-meu-boi, são, todos, variantes do mesmo pícaro que herdamos da literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se parece com *os graciosos* do Teatro de Calderón de la Barca ou Lope de Vega. O Sancho Pança, do Dom Quixote, também é da mesma família (SUASSUNA, 2008b, p. 177, grifo do autor).

Por sua vez, essas histórias e personagens não foram criados na Espanha ou em Portugal, elas também são apropriações de narrativas de diferentes povos sejam de outras regiões da Europa ou da Índia, da África e da China. Sendo assim, o Romanceiro Popular Nordestino, assim como o autor o denomina, é um conjunto de produções artísticas que tem suas raízes em narrativas longínquas no tempo e no espaço.

Observa-se ainda que a estética armorial procura manter não só uma relação temática com a cultura popular mas também no seu modo de criação, como a apropriação de outros textos e a constante “retomada da obra já concluída e publicada” (SANTOS, 2000, p. 100). Suassuna sempre afirmava que suas obras, desde sua primeira peça, intitulada *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), são produzidas a partir de apropriações do Romanceiro Popular Nordestino. Por outro lado, considera sua peça *Auto da Compadecida* a primeira experiência satisfatória com relação a transposição para o teatro dos mitos, do espírito e das personagens dos folhetos e romances (SUASSUNA, 2008b, p. 177). Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Suassuna responde a pergunta acerca da universalidade do *Auto da Compadecida* se remetendo a um episódio ocorrido com a crítica europeia

Lembro que, na época das montagens francesa e espanhola, duas críticas me chamaram a atenção. O crítico francês escreveu que a história do enterro do cachorro já tinha sido usada por um conterrâneo dele; o espanhol observou que a história do cavalo que defecava dinheiro aparecia numa versão semelhante em nada menos que no Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. [...] o francês pensava que era uma história popular de seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola – até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do século XV. Tinham vindo do norte da África, com os árabes, alcançado a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro (FRANCESCHI, 2000, p. 25).

Para explicar melhor esse fato, conforme esclarece Szesz (2007, p. 83), uma das histórias que Suassuna se baseou, para compor a peça supracitada, foi um folheto do ciclo cômico satírico e picaresco publicado sem indicação de autoria por Leonardo Mota, intitulado *O enterro do cachorro*. A falta de autoria vem a corroborar para a questão da oralidade dessa narrativa que só posteriormente foi transcrita e, provavelmente, possui diferentes versões. O que foi comprovado por Suassuna, quando o pesquisador Evando Rabelo lhe informou que aquele folheto era um fragmento de outro, chamado *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. Após o sucesso da peça na Europa que Suassuna descobriu a origem verdadeira dessa história que emigrou do norte da África para a península Ibérica. Assim, para compô-la, Suassuna se baseou em folhetos populares e em um entremez de sua autoria, *O castigo da soberba* (1953). O primeiro ato é inspirado em *O enterro do cachorro*, já mencionado; o segundo na *História do cavalo que defecava dinheiro*, também de Leandro Gomes de Barros; o terceiro em *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, e *A peleja da Alma*, de Silvino Pirauá Lima, ambos retomados pelo entremez de Suassuna (VASSALLO, 1993, P. 85-86).

Agora, deixando o dramaturgo para encontrar o romancista, aportamos no *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue que vai-e-volta* - para tratar um pouco das apropriações de contos populares presentes em sua composição -, obra igualmente permeada pela literatura popular, assim como seu teatro⁴. Santos (2009, p. 140 - 141) afirma que “[...] a escrita armorial poderia ser definida como um jogo elaborado de citações, que coloca o texto no centro de uma rede transtextual complexa[...]”. Sendo

⁴ C.f. Para saber mais sobre as apropriações e intertextualidades no teatro de Suassuna conferir *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações*, tese de Cristiane Marques Szesz; e o livro *O sertão medieval*, de Lígia Vassalo, no qual a autora analisa a intertextualidade e a polifonia no teatro de Suassuna. Já a respeito das apropriações do romance da Pedra do Reino, o livro *Em demanda da Poética Popular*, de Idelle M. F. dos Santos, elenca e analisa um número considerável de romance e folhetos presentes na obra.

assim, o romance, que funciona como “resumo, antologia e recriação de toda memória cultural”, é composto por diversas outras histórias, romances e folhetos. Para Georg Ruldof Lind, “[...] a disposição dos materiais revela-se tão artificiosa e sabiamente premeditada que este livro chega a ser, apesar da origem popular de grande parte dos materiais narrativos, uma obra enigmática, composta por vários estratos de significados [...]” (LIND, 1974, p. 29).

Santos (2009), faz um excelente trabalho de pesquisa relativo aos folhetos e romances⁵ incluídos por Suassuna n’*A Pedra do Reino* e cujo papel na narrativa é, por vezes, primordial. A pesquisadora elaborou um esquema tipológico das citações presentes em *A Pedra do Reino* com base na teoria de Compagnon. Seu intuito é de compreender o papel e a função das citações na narrativa. No entanto, vai além das categorias propostas por Compagnon e estabelece os seguintes tipos de citação encontrados no Romance: a *citação-símbolo*, na qual não há referência ao autor citado para que o texto valha exclusivamente por si, essa citação é raríssima na obra, porque o reconhecimento da fonte restringe consideravelmente a sua dimensão simbólica; a *citação ilustrativa*, na qual se observa a relação entre o texto citante e o autor citado, no caso de obras populares o autor coletivo, a tradição oral, isto é, o texto é apresentado em situação de oralidade, próxima da *performance* original; o *plágio*, que na obra funciona como texto original de origem popular, no entanto o texto apresentado como citação original é transformado, e logo após é recriado para se integrar ao universo semântico do romance; a *citação implícita* que aparece no peritexto, isto é, nos nomes dos capítulos do romance – denominados folhetos – e que são na verdade nome de folhetos de cordéis reais misturados a nomes inventados pelo autor; o texto *grafofágico* ou *devorador*, que não consta na tipologia de Compagnon, mas que a pesquisadora incluiu por ser um tipo de sistema de citação que se aproxima do Manifesta Antropofágico, isto é, a pesquisadora afirma que *A Pedra do Reino* encontra-se numa fase “antropofágica”, porque se constrói através de citações profundamente integradas à narrativa (SANTOS, 2009, p. 141-155).

As citações assumem diferentes funções no romance, conforme argumenta Georg R. Lind (1974, p. 37-38), elas podem servir: a) para descrever personagens, Quaderna utiliza romance do Cantador Jerônimo Junqueira para descrever o Dr Pedro Gouveia “[...] Era

⁵ Idelette diferencia os folhetos e os romances, sendo estes as histórias orais que posteriormente foram transcritas, enquanto aqueles são textos escritos, impressos e vendidos em feiras.

magro e espigado,/ metido um tanto a pimpão [...]”; b) para motivar festas sertanejas, como a *História de Carlos Magno e os doze pares de França*, que é inspiração para as Cavalhadas, tanto a que Quaderna presencia na infância quanto as por ele promovidas juntamente com seus irmãos nas vésperas de pentecostes em Taperoá; c) para ilustrar a iniciação de Quaderna na arte da Cantoria, e enumerar os romances que estimularam as ambições poéticas do autor-narrador, cordéis particularmente distribuídos entre os folhetos/capítulos XVI a XV do romance.

Há ainda poemas que são tomados como proféticos. Isso ocorre em vários momentos do livro, e corroboram para o tom místico que Quaderna quer dar aos eventos. Como ocorre no Folheto II – “O caso da Estranha cavalgada”, Quaderna atribui a Gonçalves Dias um poema visionário sobre a cena da chegada do tropel que vinha com o Rapaz-do-cavalo-branco.

Assim, ninguém se espante de que Gonçalves Dias, tantos anos antes, visse, como alumiado e visionário que era, a chegada desse tropel de cavalos a Taperoá, descrevendo assim a estranha Cavalgada que, já perto do meio-dia daquela Véspera de Pentecostes, errava pelos campos do Sertão do Cariri (SUASSUNA, 2010, p. 36-37)

É importante destacar também que “[...] a rigor, todas as citações do romance são falsas ou transformadas [...]” (SANTOS, 2009, p. 150). O poema transcrito por Quaderna em sua narrativa é uma livre adaptação do longo poema – com 83 estrofes - “Loa a princesa santa” constante no livro *Segundos cantos e sextilhas de Frei Antão*, de Gonçalves Dias. A temática do poema original trata das guerras entre cristãos e mouros, enquanto que no romance o poema funciona como uma profecia. Santos não trata dessa citação talvez por não configurar como originariamente popular, e sim ser um poema de Gonçalves Dias.

<i>[...]</i>	<i>Eram Ciganos errantes,</i>
<i>Vem os músicos troando</i>	<i>atilados e torcidos,</i>
<i>Nos atabales guerreiros,</i>	<i>trocadores de Cavalos</i>
<i>Tangem outros istromentos (sic)</i>	<i>com semblantes de atrevidos:</i>
<i>Desses climas forasteiros,</i>	<i>causa medo vê-los tantos,</i>
<i>E trás eles vêm marchando,</i>	<i>tão astutos e crescidos.</i>
<i>Passo a passo, os prisioneiros.</i>	<i>Vinham Ladrões de cavalo,</i>
<i>São eles mouros gigantes</i>	<i>vinham muitos Raizeiros,</i>
<i>De bigodes retorcidos,</i>	<i>vinham, do Sol abrasados,</i>
<i>Caminham a passos lentos,</i>	<i>nossos bárbaros Guerreiros,</i>
<i>Com sembrantes de atrevidos.</i>	<i>bons dizedores de Sortes,</i>
<i>Causa medo vê-los tantos,</i>	<i>muitos e bons Cavaleiros!</i>
<i>Tam membrudos, tam crescidos!</i>	<i>[...]</i>
<i>[...]</i>	<i>Enfim, dizer quanto vimos</i>
<i>Enfim, dizer quanto vimos</i>	<i>não cabe neste Papel:[...]</i>
<i>Não cabe neste papel; [...]</i>	<i>(Suassuna, 2010, p. 37)</i>
<i>(Gonçalves Dias)</i>	

Observou-se que a adaptação de *A Pedra do Reino* teve o cuidado de manter as características formais do poema original, sendo assim os dois são heptassilábicos e obedecem ao esquema a / b / c / b / d / b. O vocabulário também guarda semelhanças, embora Gonçalves Dias tenha usado um estilo arcaico de escrita para sua época, e Suassuna tenha se aproximado mais do estilo do cordel. Algumas palavras são iguais como semblantes, atrevidos, medo, os versos “Causa medo vê-los tantos” e “Enfim, dizer quanto vimos/Não cabe neste papel” que se repetem; ou participam do mesmo campo semântico como crescidos e gigantes; outras ainda são completamente diferentes como membrudos e astutos, além de outras que são incluídas para se referirem mais especificamente ao universo semântico da narrativa como Ciganos, Raizeros, dizedores de sorte, em vez de mouros e forasteiros. O Frei, narrador do poema original, exalta a figura de Dona Joana e a fé cristã, e no trecho citado deprecia os mouros trazidos como escravos na comitiva do Afonso Quinto. Por outro lado, no poema adaptado, a descrição da comitiva de Ciganos é ambígua, como fica perceptível em versos como “causa medo vê-los tantos”, e “nossos bárbaros Guerreiros”, “Vinham Ladrões de cavalo” e “muitos e

bons Cavaleiros”. Ambiguidade que lembra a relação com a figura do cangaceiro, vista ora como herói ora como bandido.

Idelette dos Santos coordenou uma pesquisa de dez anos com os alunos do mestrado em Letras da Universidade Federal da Paraíba sobre as histórias populares da Paraíba que resultou em duas publicações: *Cancioneiro da Paraíba* (1993) e *Romanceiro da Paraíba* (1993). Dessas pesquisas destacou alguns exemplos de modificações feitas por Suassuna em histórias como: *Romance d’A nau Catarineta*, *Roberto do Diabo*, *Ai Valença! Guai Valença!*, *João Malasarte e o português*, *História de Carlos Magno e os doze pares de França*, *História da Guerra de Canudos*, *Dona Silvana*, *La Condessa* dentre outros.

A pesquisadora faz análises pontuais de cada exemplo, alguns dos quais reproduziremos aqui. Iniciaremos com a análise a utilização de *Romance da Nau Catarineta* que faz parte do Livro II *d’A Pedra do Reino*, folheto XXXIV – “Marítima Odisseia de um Fidalgo Brasileiro”. Neste folheto Samuel conta para Quaderna e Clemente a história de Jorge Albuquerque Coelho que foi atacado por corsários franceses quando saía de Pernambuco em direção a Portugal, em 1566. Os corsários o abandonaram no navio sem comida, sem mastro ou qualquer instrumento de navegação. Enquanto Samuel empreendia essa narrativa, o entusiasmo crescia em Quaderna que não se contendo com a semelhança entre a narrativa e a história da Nau Catarineta, disse:

Eu já estava novamente entusiasmado com aquela dolorosa história heroica. Sobretudo porque, agora, estava convencido de que já conhecia tudo isso, se bem que por caminhos menos fidalgos que os de Samuel. Por isso, esqueci-me da promessa e interrompi: - Samuel, essa parte da história eu já conhecia, se bem que não soubesse como tudo tinha começado. É a história da *Nau Catarineta*, que a gente canta aqui no Sertão, no Fandango, quando vai representar o *Auto das Cheganças*, a *Marujada!* (SUASSUNA, 2010, p. 219-220, grifo do autor)

Esse romance tradicional de origem ibérica é conhecido no Brasil e encenado com dança e cantoria em várias regiões do país, em Alagoas é chamada de *Chegança dos Marujos*; na Bahia e em Sergipe, *marujos*; em Minas Gerais e em São Paulo, *marujada*; na Paraíba é conhecida como *barca* ou *nau catarineta*; e *fandango* no Nordeste em geral e no Amazonas (SANTOS, 2009, p. 145). Quaderna tem o cuidado de citar mais de um nome, para que o leitor atento pudesse identificar o contexto cultural da dança. Isso não ocorre

em todas as citações no livro, muitas são obscuras e sem autoria, ou atribuídas a João Melchíades, mestre de cantoria de Quaderna.

Neste caso, Suassuna contextualiza a história no seu quadro histórico e folclórico brasileiro, inclusive informando vários nomes da dança. A transcrição da história da *Nau Catarineta* integra a obra como uma *citação ilustrativa*, ou seja, faz uma relação entre a obra citante e o autor citado, neste caso, como é uma obra da oralidade, citou-se sua performance original. Entretanto, o texto versado que aparece no romance foi inspirado no poema de Almeida Garret, e não na tradição oral brasileira. A pesquisadora compara os versos de Garret com os de Suassuna (SANTOS, 2009, p. 146).

Almeida Garret

La vem a nau Cathrineta

Que tem muito que contar!

Ouvide agora, Senhores,

Uma história de pasmar.

(SANTOS, 2009, p. 146)

Romance d’A Pedra do Reino

Ouçam, meus senhores todos,

Uma história de espantar!

Lá vem a Nau Catarineta

que tem muito que contar.

(Suassuna –RPR, 2010, p. 220)

A versão do romance inicia chamando atenção do público, o que aproxima do estilo dos poetas populares nordestinos. A linguagem é também mais próxima da fala cotidiana. Essa citação no romance tem a função de confirmar a história contada por Samuel e de recontá-la em verso.

A *História de Carlos Magno e os doze pares de França* tem destaque na integração da narrativa. Segundo Câmara Cascudo, ela está entre as histórias mais conhecidas e lidas no interior brasileiro, presente nas fazendas pecuaristas, nos engenhos açucareiros, casas de praia, sendo, por vezes, o único livro existente na casa (SZESZ, 2007, p. 22). Quaderna cita o nome completo dessa história quatro vezes e ultrapassa a contagem de dez vezes ao longo da narrativa o aparecimento de comparações e/ou referências a Carlos Magno e/ou aos Doze pares de França. A primeira referência à história é quando Quaderna relembra que ao final da missa, na saída da igreja com Tia Filipa se depara com uma cavalhada, que deixa o narrador, ainda menino, impressionado. Na última vez que se refere à Cavalhada é durante o inquérito prestado ao Corregedor. Nessa ocasião o narrador que

passou a promover as Cavalhadas em Taperoá juntamente com seus irmãos mais novos, explica ao Corregedor o que são as cavalhadas:

Os figurantes das Cavalhadas sertanejas são vinte e quatro Cavaleiros armados de lanças e representando os Doze Pares de França do Cordão Azul e os Doze do Cordão Encarnado! Os Azuis, são os Cavaleiros cruzados e cristãos, os Encarnados são os Cavaleiros mouros e muçulmanos. E o mais bonito, para mim, é que, representando os Vermelhos o partido dos Mouros, ainda assim tenham nomes iguais aos dos azuis, havendo, por exemplo, um Roldão e um Oliveiros azuis e cristãos, e outros Roldão e Oliveiros mouros e encarnados! (SUASSUNA, 2010, p. 384)

Além de fazer referência à festa popular sertaneja das Cavalhadas, a história de Carlos Magno serve no romance de inspiração para o narrador na empreitada de construir seu reino poético. No Folheto XII – “O Reino da Poesia”, Quaderna conta como João Melchíades instalara uma escola de cantoria na Fazenda Onça Malhada, onde ele e Lino Pedra-Verde aprenderam “a Arte, a memória e o estro da Poesia” (SUASSUNA, 2010, p. 92, grifo do autor).

[João Melchíades] Lia para nós 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 do 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 (SUASSUNA, 2010, p. 92, grifo do autor).

João Melchíades lhes ensinara a arte de transformar em versos histórias em prosa – ou romances desversados – e vice-versa. Outros folhetos inspiraram Quaderna em sua ambição poética de construir um castelo literário, o qual se tornaria seu memorial que é o próprio *Romance d’A Pedra do Reino*. São eles *Meu Castelo está fincado*, de Antônio Silvino; e *Desafio de Francisco Romano com Inácio da Catingueira*, cantado em dueto por Tia Filipa e a Velha do Badalo.

No Folheto L, Quaderna utiliza o folheto *História de Roberto do Diabo* para provar ao Corregedor “[...] sua tese medievalista – segundo a qual os latifundiários sertanejos são príncipes e reis, sendo os cantadores, seus trovadores, e os cangaceiros, seus cavaleiros”

(SANTOS, 2009, p. 148). Essa tese segue a linha de Gustavo Barroso, conforme o próprio narrador explica:

[...] O outro é aquele mesmo Gustavo Barroso, o da *Legenda Ensanguentada*: afirma ele que os Fazendeiros sertanejos são Príncipes e Reis, que os Cantadores são menestréis fidalgos, tropeiros e trovadores — uns aedos, semelhantes aos gregos — e que os Cangaceiros são Cavaleiros medievais! (SUASSUNA, 2010, p. 349)

A *História de Roberto do Diabo*, retirada do folheto de Leandro Gomes de Barros, é uma citação autêntica, por não ter passado por um processo de reescritura – Quaderna cita a primeira estrofe do folheto “Na terra da Normandia/ na remota Antiguidade,/ vivia um tal Duque Auberto...” para mostrar ao Corregedor que se trata de uma história antiga passada na França. Para depois enfatizar a palavra cangaceiro usada para descrever Roberto, filho do Duque, “Mandaram chamar Roberto,/ o bandido cangaceiro:”. Nesse caso, Suassuna faz apenas algumas correções gramaticais de concordância, marca de plural etc. fato que não deve ser considerado uma evolução erudita do folheto, por ser um processo natural na literatura de cordel, como se verificou no estudo de Santos ao comparar quatro versões da *História de Roberto do Diabo* (SANTOS, 2009, p. 148).

As citações de *A Nau Catarineta*, *História de Carlos Magno e os Doze pares de França* e *Roberto do Diabo* são citações ilustrativas e servem para tornar o texto mais belo e poético ou para comprovar as ideias do narrador e reforçar seu discurso. Outrossim, Suassuna muitas vezes retoma a situação folclórica dos textos para remarcar sua origem popular (SANTOS, 2009, p. 149).

Em relação ao plágio, para explicar como essa é uma “noção movediça e voluntariamente indefinida”, Santos (2009, p. 152-3) explica como o folheto *Casamento e mortalha no céu se talha*, de João Martins de Athayde, serviu de modelo para um duplo processo de reescrita no romance. Na primeira reescrita, Suassuna transcreve parte do folheto modificando as palavras, fazendo assim uma reescrita dissimulada

No estado de Goiás

Na cidade de Pontal

Havia um homem ricoço

Chamado Afonso Durval

Ainda era parente

Da família imperial.

(J. M. Athayde)

No Sertão da Espinhara,

*junto à Vila de Pombal,
habitava o poderoso
Barão Afonso Durval,*

*que inda vinha a ser parente
da Família Imperial.
(Citado como “original” no romance)*

O narrador pede que o mestre cantador faça um folheto em homenagem a Pedra do Reino, constituindo assim um plágio aparente. Tem-se então:

Athayde	Folheto “Original”	Folheto da <i>Pedra do Reino</i>
<i>No estado de Goiás...</i>	<i>No Sertão da Espinhara...</i>	<i>No Reino do Pajeú...</i>

As mudanças no vocabulário servem para inserir as palavras que fazem parte do universo semântico do *Romance d’a Pedra do Reino*. Nas palavras de Santos (2009, p. 153) “[...] a primeira transposição geográfica anuncia a segunda, cuja significação na obra só pode ser entendida na perspectiva do reino literário, já evocado [...]”. Assim o estado de Goiás mudou para Sertão da Espinhara, localizado na Paraíba; e este para no Reino do Pajeú, que compõe um dos sete reinos que formam o centro do Império Literário de Quaderna.

Vale ressaltar que a questão do plágio é tratada no romance em diversas passagens sempre afirmando que a noção moderna de plágio não se sustenta na composição popular. A primeira vez em que Quaderna fala desse assunto é em conversa com Lino Pedra-Verde, também cantador - no Folheto XIV- “O caso do Castelo Sertanejo” -, lembrando as aulas de João Melchíades afirma que “Esse negócio de plágio pode valer para os outros, para nós, Cantadores, não! Você não vê João Melchíades mandando a gente plagiar, em verso, *A Donzela Teodora*, *Roberto do Diabo*, *a História de Carlos Magno* e outras?” (SUASSUNA, 2010, p. 110).

Há, contudo, um plágio implícito ocorre no peritexto do romance. Isto é, os títulos de alguns folhetos/capítulo são nomes de folhetos reais. No entanto, como essas citações estão no meio de outros títulos de folhetos/capítulos criados pelo autor, ela é imperceptível exceto para o leitor atento e conhecedor de folhetos de cordel. Dessa forma, o folheto 46 – “O reino da pedra fina” se remete a um folheto homônimo de Leandro Gomes de Barros; o folheto 61 – “A filha noiva do pai, ou amor, culpa e perdão” é o título de um folheto de Joaquim Batista de Sena; o folheto 45 – “As desaventuras de um corno

desambicioso” faz referência ao folheto “A desventura de um corno ganancioso” de Osvaldo Figueira (SANTOS, 2009, p. 154).

O romance mantém ainda uma relação denominada de grafofágica com outros textos. Segundo Santos (2009, p. 155)

O texto “devorador” ou “grafofágico”, alimenta-se de citações profundamente integradas, seja na narrativa, que passam a assumir metaforicamente, seja no universo semântico, que alimentam em “palavras sagradas”, seja no discurso, que legitimam pela sua simples presença, e finalmente, no imaginário da obra, do qual as citações formam o brasão e emblema.

Nesse tipo de citação estão incluídas o romance *Dona Silvana*, também chamado no Brasil de *Delgadina*, *Pai que queria casar com a filha*, *Faustininha*, *Faustina Bela* etc.; o *Romance da Demanda do Sangral*; a cantiga *Nosso Prinspo se perdeu*; a cantiga de *La Condessa*; e o *Reino da Pedra Fina*.

O romance *Dona Silvana* é citado no Folheto LXVI - “A Filha Noiva do Pai, ou Amor, Culpa e Perdão”, Quaderna afirma tê-lo ouvido na infância e o introduz no meio de uma cena incestuosa entre pai e filha. É utilizado pelo narrador como um escape para despojar-se de “[...] dizer o indizível através de um romance que a tradição e a referência a infância ‘purificam’ de algum modo [...]” (SANTOS, 2009, p. 155-6). Como se pode observar, essa citação integra o corpo da narrativa, servindo como um elemento de continuidade e não de quebra.

O *Romance da Demanda do Sangral*, cantado por Lino Pedra-Verde, reivindica sua criação popular. Lino afirma tê-lo ouvido na Espinhara, no sertão da Paraíba. Porém, Santos afirma que em suas pesquisas não foi encontrado nenhuma referência real a esse romance. Pode-se, contudo, entender que foi criado por Suassuna a modo de *pastiche* através da retomada de termos tradicionais como “Por vinte anos e um dia”, “um cavalo que se chama Tremedal” etc (SANTOS, 2009, p. 156).

A cantiga *Nosso Prinspo se perdeu* faz parte do Folheto LXXXI – “A Cantiga da Velha do Badalo”. Nesse folheto todo o povo encontra-se na praça em grande comoção pela chegada do Rapaz-do-cavalo-branco, a um canto a Velha do badalo, uma senhora louca

que juntamente com Tia Filipa, tia de Quaderna, conheciam e cantavam cantigas muito antigas e que praticamente só elas conheciam. A cantiga reforçou ainda mais o ambiente messiânico que se instaurava na Vila. A citação provém de da história de D. Beltrão de origem castelhana, pertencente ao ciclo carolíngio. Em nota, a pesquisadora afirma que a divulgação desse romance em Portugal é anterior aos romances castelhanos impressos no século XVI e Gil Vicente o cita na *Comédia de Rubena* como uma cantiga de ninar. No Brasil, foi encontrada uma versão de 1873 e outra de 1916, ambas no Maranhão, com o título *Passo de Roncesval* e *O famanaz*. Suassuna se apropria dessa história conservando as sequências tradicionais. Conforme expostas por Santos (2009, p. 157):

- 1) o cavaleiro que sai em demanda (reencontra-se a fórmula típica da escolha, presente em vários romances e que parece oriunda da Nau Catarineta: “Deitam sortes à ventura”)
- 2) o encontro com o Mouro e a sequência de signos;
- 3) a descrição do morto, retomando sem modificação a sequência poética tradicional, conservada em quase todas as versões conhecidas:
Sete feridas no peito
cada uma mais mortal:
por uma lhe entra o Sol,
por outra, entra o Luar,
pela mais pequena delas
um Gavião a voar!
(SUASSUNA - RPR,
2010, p. 692)

Contudo, o final é modificado para se adaptar à crença sebastianista do retorno do Rei, assim quando o Mouro adverte que o cavaleiro morreu, a confirmação da morte do cavaleiro é substituída pela recusa presente nos versos “Mas é engano do Mouro,/ Nós vamos nos aliar:/ o nosso Rei encantou-se/ nas terras do Malpassar/ e, um dia, no seu Cavalo, nosso Rei há de voltar!”. Essa cantiga tem uma função importante no romance, ela se remete ao mito sebastianista, ligando-o ao epicentro do romance, isto é, à figura do Rapaz-do-cavalo-branco que chegara a Vila.

A cantiga de *La Condessa* faz parte da infância de Quaderna, e é apresentada como um jogo infantil, “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 do cavaleiro/embaixador, outra, o da condessa, acompanhada do restante das crianças que representam as filhas (SANTOS, 2009, p. 157). Essa citação, rica em detalhes, se aproxima da poesia oral tradicional recolhida na Paraíba com o título de *La Condessa*. Mas há versões espanholas intituladas *Hilito de oro*, referindo-se aos versos “[...] nem por ouro, nem por prata, nem por sangue de Aragão [...]” que em outras versões se transforma em “[...] nem por ouro, nem por prata, nem por fio de algodão [...]”, remetendo-se possivelmente “[...] aos fios de ouro, prata, seda e algodão vendido pelos mascates vindos de França” (SANTOS, 2009, p. 158). No romance, essa cantiga tem papel fundamental para a construção mágica da narrativa, pois é a partir dela que a equivalência entre a realidade sertaneja e a realidade feudal europeia passam a se sobrepor na mente de Quaderna. Assim os fazendeiros podem ser reis, suas filhas princesas, e o Rapaz-do-cavalo-branco, pode ser Sinésio, e este a reencarnação de Dom Sebastião.

Perguntei a Tia Filipa o que era uma Condessa e o que significava um Cavaleiro. — Isso são coisas antigas, Dinis! — disse ela. — É melhor você perguntar a seu Pai, que é homem mais ilustre do que eu! Acho que uma Condessa é uma Princesa, filha de um Fazendeiro rico, de um Rei como Dom Pedro I ou Dom Sebastião! — E um Cavaleiro? — insisti, depois de anotar, em meu sangue, aquela noção de *Princesa*, misturada para sempre, agora, ao cheiro e aos seios de Rosa (SUASSUNA, 2010, p. 88-89).

A citação no romance mantém sua autenticidade textual e o contexto de realização, ou seja, aparece como uma brincadeira de roda, ligada ao universo infantil. A evocação da cantiga durante a narrativa permite assegurar o mundo poético do narrador contra a invasão do real (SANTOS, 2009, p. 158).

O folheto popular o *Reino da Pedra Fina*, de Leandro Gomes de Barros, está presente no folheto/ capítulo homônimo do *Romance d'A Pedra do Reino*. Diferentemente das outras citações integradas em maior ou menor grau à história, esse folheto é tratado com certa distância, que se torna perceptível pela explicação que Quaderna dá para que o leitor compreenda o “sentido cifrado, astrológico e sagrado desse Canto” (SUASSUNA, 2010, p. 323). Como o próprio narrador explica:

[...]“*as Pedras do Reino, por outras pedras cercadas*” são alusões do *romance* aos dois rochedos gêmeos da Pedra Bonita, de onde, há um século, meus antepassados reinaram sobre o nosso País; o Reino é o Brasil, este Sertão do mundo; o Rei, sou eu; também sou eu o Cantador cuja voz se ouvia, clamando às armas; a Serra mais alta, é a Borborema; a Fortaleza que salva é esta minha Obra, este meu Castelo, Fortaleza, Marco e Catedral-soterrada que eu possuo, como todos os Cantadores e Cangaceiros possuem os seus; a Princesa encantada, é Dona Heliana, a dos Olhos Verdes; assim como o Prinspe ou Príncipe legendário de quem eu conto a legenda é o meu primo e sobrinho Sinésio, o Alumioso, que tanto a amou; finalmente, a busca da pedra perdida da Coroa Imperial (busca na qual o Povo mouro-cruzado do Brasil empenha seu sangue) é a “Revolução da Guerra do Reino”, que, se Deus bem me ouve, o Rapaz-do-Cavalo-Branco, enquanto eu permaneço aqui aprisionado, estará lá fora levando a bom termo, para glória do nosso sangue e da nossa Raça (SUASSUNA, 2010, p. 323).

A apropriação do folheto original traz algumas alterações para se adaptar ao universo semântico da obra. Dessa forma, no romance, Suassuna faz referência explícita às Pedras do Reino, o que não ocorre no original.

Havia um grande país
De nação civilizada
Aonde tinha uma serra
De grandes pedras formada
Diziam que lá havia
Uma princesa encantada.
 (Leandro G. de Barros)

Havia um grande País
de nação mouro-cruzada,
e havia as Pedras do Reino,
por outras pedras cercadas:
diziam que lá morava
uma Princesa encantada.
 (Suassuna, p. 322)

No decorrer do texto citado por Quaderna os versos sofreram algumas modificações, outros foram introduzidos, o texto também é alterado para incluir as palavras sagradas para o narrador e que têm a função de interligar todos os fatos por ele narrados. Assim, por exemplo, “nação civilizada” muda para “nação mouro-cruzada”, dando a ideia da miscigenação entre mouros e cristão, estendendo-se também para a entre negro, índios e brancos. Na explicação de Quaderna, a princesa é Heliana, o país é o Brasil, a serra é a Pedra do Reino, etc. o que se observa é que esse folheto é citado como original, mas passa assim mesmo por transformações assim como ocorreu com o folheto e João Martins de Athayde, já explicitado.

Para Santos (2009), o processo de reescritura e mesmo de correção porque passam os folhetos seja para constituir o universo semântico de Quaderna seja por acertos gramaticais, isso evidencia que há uma defasagem – essa é a expressão utilizada pela pesquisadora – entre a literatura popular, fonte e modelo poético de criação armorial, e o texto erudito, resultado desse trabalho. As citações ainda que transmutadas são declaradas como populares, o que para o leitor legitima o feito produzido de que as citações são realmente populares (SANTOS, 2009, p. 159-160). Nas palavras da pesquisadora: “o trabalho de transposição e reescritura ao qual Suassuna submete o texto popular é uma consequência da consciência dessa distância que o autor não procura apagar, mas ao contrário valorizar e definir como o espaço de sua criação literária” (SANTOS, 2009,p. 162).

Para Lind (1974, p. 42), as citações têm no todo maior peso que a história em si, inspirada mormente na tradição do Nordeste. Entretanto, a utilização tanto dos poetas quanto dos “cronistas do passado” não são fator de pobreza inventiva. Tudo isso faz parte do desejo de Quaderna em ser o compilador de uma obra que fosse uma suma de toda a literatura brasileira. Por isso, além das referências aos textos populares, Quaderna cita e se apropria de textos históricos dos “velhos cronistas do passado” para narrar a “Guerra do Reino”. Em alguns momentos, Suassuna funde o fato histórico com o fictício, e o efeito que se tem é que na narrativa de Quaderna, os fatos resultantes dessa fusão ao invés de corroborarem para que a narrativa se aproxime do romance histórico, conferem aos eventos narrados uma coincidência profética, astrológica e mística.

No Folheto V – “Primeira Notícia dos Quadernas e da Pedra do Reino” para descrever as Pedra Quaderna cita Antônio Ático de Souza Leite e sua “Crônica-epopeica” intitulada *Memória sobre a Pedra Bonita, ou Reino Encantado, na comarca de Vila-Bela, província de*

Pernambuco, escrita em 1874. O historiador Ernando Alves de Carvalho (2003), em seu livro *Pedra do Reino: a tragédia que virou festa*, cita que a *Memória* é possivelmente o documento mais importante sobre a comunidade sebastianista da Pedra Bonita. Em posse dessa informação, sabemos que a intenção de Quaderna é dar peso e veracidade à sua narrativa. O longo trecho que o narrador cita do documento de Souza Leite descreve as características das Pedras que produzirão em Quaderna uma forte influência político-literária, pois segundo afirma o narrador esse documento o convenceu de que havia “[...] alguma coisa de sagrado, escondida e aprisionada nas grades de granito de tudo quanto é pedra sertaneja [...]” (SUASSUNA, 2010, p. 67). Outro documento é citado por Quaderna, a gravura do Padre Francisco José Corrêa de Albuquerque no qual as Pedras aparecem enormes com as indicações de altura 150 e 148 palmos. Além de vários corpos mutilados e cabeças pelo chão.

É interessante notar que as impressões que Quaderna guarda da leitura de Souza Leite e do desenho do padre não se confirmam quando ele vê pela primeira vez as Pedras. No Folheto XXI- “As Pedras do Reino”, percebe-se que o choque entre o fato histórico narrado/ilustrado e a realidade causam decepção no narrador

Infelizmente, porém, se, do ponto de vista fatídico e astroso, o local do Castelo correspondia perfeitamente ao sonho régio do meu sangue, do ponto de vista da Arte houve algumas decepções que, a princípio, sangraram um pouco no meu orgulho, diante das duas Torres de pedra. [...] Acontece que, lá, ficando a gente na posição da gravura, as duas pedras se apresentavam bastante diferentes, uma muito mais larga, e a mais fina com uma torção que, no topo, desfigurava a imagem ideal e gloriosa que eu forjara em meu sangue, durante todos aqueles anos, confiado nas Epopeias que homens conspícuos e acadêmicos tinham escrito. Outra coisa me deixou inconsolável: Antônio Ático de Souza Leite afirmava que uma das pedras, a Bonita, do meio para cima era incrustada por uma espécie de chuvisco prateado, causado por “infiltração de malacacheta”. Agora, eu olhava e não via nada disso. Por mais que eu as olhasse, de todas as posições, não havia jeito de ver chuvisco de prata nenhum! Nenhuma incrustação que me sugerisse o ouro, a prata e o sangue-de-aragão da *Cantiga de La Condessa!* (SUASSUNA, 2010, p. 146-7).

Quaderna não culpa as Pedras – isto é o real - por sua decepção, mas sim aos relatos pouco fidedignos que leu. Contudo, após esse incidente, começa a formular sua ideia de um “estilo epopeico e profético” indispensáveis “às tragédias, Profecias e Crônicas-epopeicas”. Ainda explica ao Corregedor que diversos historiadores brasileiros foram cronistas da linhagem real dos Quadernas.

Além disso, depois eu descobri que todos os Reis cujas vidas são narradas na *História da Civilização* tinham historiadores que escreviam sobre as vidas deles umas espécies de Epopeias chamadas “Crônicas”[...] Foi assim que fiquei de novo orgulhosíssimo, vendo que os Reis sertanejos, antepassados meus e de Sinésio, tinham tido Cronistas nas pessoas de seis geniais escritores brasileiros — Varnhagen, Pereira da Costa, Sebastião de Vasconcelos Galvão, Antônio Ático de Souza Leite, Euclides da Cunha e o Comendador Francisco Benício das Chagas! (SUASSUNA, 2010, p. 463)

Farias (1996), faz um estudo sobre o uso das prédicas de Antônio Conselheiro em *A Pedra do Reino*. Quaderna não menciona, nesse caso, as fontes apenas diz vagamente que “[...] tomava, por caminhos de acaso, conhecimento dos ‘escritos’ deixados pelo Profeta e santo Peregrino do Sertão [...]” (SUASSUNA, 2010, p. 543). Segundo a pesquisadora, as prédicas não provêm de uma única matriz textual, “[...] constituem uma miscelânea de prédicas colhidas em fontes diferentes [...]”: as prédicas sobre o retorno de Dom Sebastião foram extraídas de sermões recolhidos por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*; as que condenam o regime republicano vêm de uma carta encontrado pelo Tenente-Coronel Dantas Barreto, em Belo Monte. A maioria, porém, são de um discurso descoberto pelo médico João Pondé. Recorrendo ao processo de colagem o narrador manipula esses textos para os correlacionarem “[...] ao fenômeno da Pedra do Reino e o projeto messiânico do Quinto Império [...]” (FARIAS, 1996, p. 164-5). Assim como ocorreu com os textos populares e com os textos históricos, as prédicas passaram por um processo de recriação.

Inspirando-se em Antônio Conselheiro, Quaderna se considera profeta do catolicismo sertanejo. Essa questão é tratada no folheto LXXII – “O Almoço do Profeta”, no qual o narrador conta sua ida ao lajedo - de onde avistou a chegada da estranha cavalgada – para realizar seus rituais de Profeta. Na cerimônia utiliza dois livros sagrados o *Caminho Místico*, do Santo Peregrino do Sertão, Antônio Conselheiro, e o *Caderno Astrológico*, escrito por seu pai.

Farias compara as prédicas de Antônio Conselheiro como a invocação a Adonai praticada pelo narrador enquanto Profeta do catolicismo-sertanejo. Formada a partir de trechos das prédicas do *Caminho Místico* do Peregrino do sertão é transcrita no memorial como um longo discurso que assume a função de reforçar os ideais monárquicos e religiosos de Quaderna. Para exemplificar as modificações operadas pelo narrador, far-se-á a confrontação de um trecho do romance com as prédicas apresentadas por Euclides em *Os Sertões*. Quaderna abre o livro do Peregrino e recita:

República se acaba breve: é princípio de Espinhos! O Príncipe é o verdadeiro dono do Brasil! Das ondas do Mar, Dom Sinésio Sebastião sairá com todo o seu Exército. Tira a todos, no fio da Espada, desse papel da República, e o sangue há de ir até a junta grossa. Quem for Republicano, mude-se para os Estados Unidos! [...]É preciso que Deus e o Povo não deixem em silêncio a causa verdadeira e a origem de todos os obstáculos que o Presidente da República e seus cupinchas levantam, para impedir que a Família imperial dos Quadernas chegue de novo ao Trono do Brasil (SUASSUNA, 2010, p. 554)

As prédicas apresentadas por Euclides da Cunha:

[...] das ondas do mar D. Sebastião sairá com todo seu exército. Desde o princípio do mundo que se encantou com todo seu exército e o restituiu em guerra. [...] Neste dia quando sair com o seu exército tira a todos no fio da espada deste papel da República. O fim da guerra se acabará na Santa Casa de Roma e o sangue há de ir até a junta grossa... (FARIAS, 1996, p. 165)

Trecho do discurso do Conselheiro sobre a República presente no manuscrito encontrado por João Pondé

[...]a república quer acabar com a religião [...]Todo poder legítimo é emanção da Onipotência eterna de Deus e está sujeito a uma regra divina, tanto na ordem temporal como na espiritual, de sorte que, obedecendo ao pontífice, ao príncipe, ao pai, a quem é realmente ministro de Deus para o bem, a Deus só obedecemos. [...] É evidente que a república permanece sobre um princípio falso e dele não se pode tirar consequência legítima [...] (FARIAS, 1996, p. 166)

Na análise de Farias (1996, p. 169), as prédicas de Antônio Conselheiro “[...] não indicam nenhuma ação concreta, visando a derrotar a nova ordem em vigor [...]”. Quaderna ao atrelar diferentes discursos do profeta de Belo Monte, em sua invocação a Adonai, mantém o conteúdo mítico das prédicas e a oposição entre Monarquia e República. Embora realize modificações nos textos, visando incluir palavras que se enquadrem melhor na sua história, as imagens de seu discurso são iguais ao do Conselheiro.

Contudo, para o narrador a deslegitimação do regime republicano está firmada em nome dos princípios do catolicismo-sertanejo, porém, nesse caso, a família real que deve assumir o trono é a dos Quadernas, considerados os verdadeiros reis do Brasil. Como os princípios do catolicismo-sertanejo são os da conciliação entre as classes privilegiadas pelo narrador, a oligarquia rural e o povo, igualados pela nobilitação, a crítica à República se constitui, de fato, como uma crítica à classe urbana burguesa (FARIAS, 1996, p. 170). Como veremos no último capítulo, o sebastianismo no romance aparece de diferentes formas, e tem a dupla função de

resgatar da tradição ibérica e realçar o laço estabelecido por Quaderna entre o povo e a aristocracia rural, sob a ordem patriarcal e oligárquica que o narrador pretende restaurar.

Há dois níveis de apropriação no romance, o primeiro, são as leituras e convicções do autor que integram esse universo e fornecem material para a defesa da manutenção de uma estrutura socioeconômica patriarcal. Estão aí o que Suassuna compreende como cultura popular, soberania nacional, e como projeto e manifesto do Movimento Armorial. No segundo nível, este compoendo o interior da trama, Quaderna traça uma história pessoal de suas leituras e apropriações: os jogos infantis, as Cavalhadas que organiza e participa, as práticas religiosas de seu Catolicismo sertanejo, tudo em sua vida é regulado pelos romances, folhetos e cantigas desde sua infância. Enfim, estes são reutilizados para compor seu memorial, assumindo várias funções, mas a primordial, para esta pesquisa, é a de filtrar a percepção de Quaderna sobre a realidade sertaneja, dando-lhe a possibilidade de transpor algumas características da sociedade feudal à estrutura oligárquica feudal. No capítulo seguinte, tratar-se-á de outro aspecto que igualmente corrobora para essa percepção da realidade, a recriação em diversos níveis da trama do mito sebastianista, que interliga o culto a D. Sebastião na serra do Reino, a demanda político-literária de Quaderna e Sinésio e a figura lendária do cavaleiro.

CAPÍTULO V: A desastrosa demanda cavaleiresca do Rei do vai-e-volta

Mostrou-se no capítulo anterior, como Quaderna se apropria dos sentidos dos textos populares em sua narrativa e como esses romances e cantigas da tradição ibérica se aclimataram na sociedade nordestina. Dentre essas obras populares trazidas pelos colonos que se instauraram pelo País, estão as *Trovas de Bandarra*, que ficaram famosas por relacionarem a lenda do Rei Encoberto àquela do Rei D. Sebastião, conforme veremos a seguir.

Antes de abordar essa temática dentro do romance, segue-se uma breve retrospectiva do sebastianismo em Portugal e no Brasil. A crença no retorno de que Dom Sebastião, rei de Portugal se inicia naquele país após a morte sua em 1578 na batalha de Alcácer Quibir.

O sebastianismo é uma forma de messianismo, e Ernesto Carvalho define as crenças messiânicas como “[...] os anseios de um povo, uma espécie de espera passiva e contemplativa [...]” enquanto que “[...] o movimento messiânico seria a atividade, a ação, visando a obter o fim desejado[...]” (CARVALHO, 2003, p. 17). Dessa forma, sob a liderança do messias, nesse caso D. Sebastião, “[...] a ação concreta resultaria na construção do paraíso terrestre, onde todos viveriam felizes para sempre, sem medo do sofrimento, da dor e da morte [...]” (CARVALHO, 2003, p. 17). No contexto português, isso significava libertar o país do poder espanhol. Por isso, a lenda de Dom Sebastião serviu para as lutas políticas que coroaram o Duque de Bragança como novo Rei de Portugal, recuperando a independência política portuguesa, em 1640.

As representações e práticas ligadas a essa crença, desde seu surgimento em Portugal, no século XVI, até sua propagação no Brasil mudaram consideravelmente. Como dito acima, a crença desenvolveu-se logo após o desaparecimento do Rei Dom Sebastião na batalha de Alcácer Quibir, no atual Marrocos, em 1578. Com a morte do Rei, Portugal perdeu também sua independência política, ficando sob o domínio de Filipe II da Espanha. Muitos súditos acreditavam que Dom Sebastião havia, na verdade, fugido e estava escondido/encantado. Essa mistura de desilusão e esperança foi o gérmen para o sebastianismo. Conforme afirma Carvalho (2003, p. 33)

O sebastianismo teve seu apogeu na época em que Portugal esteve sob o domínio da coroa espanhola (1580-1640). Foi usado pelos nacionalistas portugueses para fomentar as ideias libertárias no seu país, sendo força política importante para a libertação de Portugal de jugo espanhol, em 1640.

A crença foi disseminada pelas trovas de Gonçalo Antes de Bandarra, um sapateiro de Trancoso. Conhecidas como as *Trovas de Bandarra*, foram escritas antes da morte do monarca português, entre 1530 e 1540, e faziam referência a uma lenda já conhecida na Península Ibérica, chamada de Rei Encoberto ou *Encubierto*, que profetiza a vinda de um rei que traria paz e felicidade para os povos que passavam por dificuldades. Elas circularam em manuscritos até 1603, quando foram impressas, eram lidas, relidas, decoradas e discutidas por todo o povo. As trovas têm suas raízes nas lendas arturianas, no mito peninsular do *Encubierto*, no Velho Testamento, em Santo Isidoro, nas coplas de Frei Pedro de Frias e de Frei João de Rocacelsa e outros escritos (CARVALHO, 2003, p. 18).

A incredulidade do povo frente aos fatos obscuros que informavam sobre a morte do jovem rei, provocadas dentre outros fatores pelo testemunho dos próprios fidalgos que acompanharam D. Sebastião à África, sustentou a crença de que o rei não estava morto. Rapidamente, as pessoas começaram a relacionar D. Sebastião ao Rei Encoberto.

Para entender o sentimento de perda do povo com essa morte é preciso explicar as circunstâncias em que o rei nasceu. D. Sebastião era conhecido como o Desejado, porque o trono de Portugal dependia de seu nascimento, já que seu pai, o príncipe D. João morrera poucos dias antes de seu nascimento. Se a criança esperada fosse menino seria herdeiro do trono, caso contrário o herdeiro seria o infante D. Carlos, filho da infanta D. Maria e do príncipe D. Filipe de Espanha, e neto dos reis de Portugal e Espanha. Por isso, seu nascimento foi um dos fatos mais ansiados pelo povo, por representar um verdadeiro acontecimento político para o país, que poderia perder sua autonomia política para a coroa espanhola.

O sebastianismo teve seu apogeu na época em que Portugal pertenceu à casa dos Habsburgos, que reinava na Espanha (1580 - 1640). No século XVI, os nacionalistas começaram a fomentar ideias libertárias. Dentre eles está o fidalgo Dom João de Castro que mandou imprimir em Paris, em 1603, as *Trovas de Bandarra*, cuja circulação ainda era em manuscritos. Estas foram lidas e disseminadas por fidalgos e por padres jesuítas, que tiveram papel importante na instrução do sebastianismo entre a plebe, a partir das trovas mostravam a revolução vaticinada e os prodígios da redenção (CARVALHO, 2003, p. 33).

O Padre Antonio Vieira como um dos ilustres sebastianistas, escreveu em sua obra *História do Futuro* sobre os cinco impérios do Mundo, que seriam o persa, o assírio, o grego, o romano e o

português. Este seria um império a um só tempo espiritual e temporal (CARVALHO, 2003, p. 34). Sobre esse sentimento de predestinação da nação portuguesa, Tania Lima dos Santos afirma que

[...] embora a crença sebastiana se desenvolvesse localizadamente no século XVI, após a morte do Rei D. Sebastião, sua emergência, como tal, é resultado da transculturação que envolveu uma extensa rede de elaborações culturais, produzidas ou apropriadas por diferentes camadas sociais, sob as mais diversas circunstâncias, e que foi sempre envolvida por um sentimento de predestinação subjacente ao espírito do homem português (SANTOS, T. L., 2009 p. 66).

O sebastianismo emergiu devido a fatores socioculturais que serviram de suporte para as criações míticas portuguesas, principalmente, a imagem clássica da nação portuguesa difundida pelos livros de História como a de um povo unido política e socialmente pela providência divina. Conforme a análise de Eduardo Lourenço, em *O labirinto da Saudade*:

É de uma lucidez e de uma sabedoria mais fundas que a de todas as explicações positivistas, esse sentimento que o português teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional mais do que por simples habilidade e astúcia humana, por um poder outro, mais alto, qualquer coisa como a mão de Deus (LOURENÇO apud SANTOS, 2009, p. 66).

Essa crença se manifestou, sobretudo, em situações críticas as quais a nação se viu submetida “podem-se destacar a do enfrentamento dos perigos e desafios que envolviam as expansões marítimas e as descobertas de terras; e a da perda dos privilégios de nação autônoma, durante a União Ibérica” (SANTOS, T. L., 2009, p. 66).

No Brasil, o sebastianismo começou a se difundir no intenso período de colonização, quando Portugal esteve sob o domínio espanhol. Como uma crença importada, assemelhava-se muito com a versão portuguesa, provavelmente transmitida de forma oral por pessoas conhecedoras das *Trovas de Bandarra* (SANTOS, T. L., 2009, p. 80). As primeiras notícias de sebastianistas em terras brasileiras, presentes nos registros dos viajantes europeus, não relatam a existência de um grupo organizado de seguidores.

Segundo esses viajantes, entre os quais o alemão Martius e o inglês Luccock não se tratava de seita organizada mas de algumas pessoas que se diziam adeptas da seita. Esses cronistas descreveram os sebastianistas como pessoas cordatas, finas, educadas, sem nenhum traço aparente de crueldade: Luccock escreveu sobre o que viu no Rio de Janeiro em 1816 e Martius em Minas Gerais em 1817 (CARVALHO, 2003, p. 41).

Pontoado por esses e outros viajantes e cronistas, diferentes crenças sebastianistas, ainda de caráter individual, reapareceram a partir do século XIX, mormente, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, antes da Independência e depois dela. Ao mesmo tempo, outro surto de crenças surgia em Portugal, devido às invasões napoleônicas.

Como dito acima, a lenda sobre o desaparecimento de D. Sebastião chega ao Brasil por meio das *Trovas de Bandarra*, ainda que profundamente modificadas. Foram difundidas, provavelmente, por degredados portugueses, principalmente, cristãos novos condenados a viverem no Brasil.

Embora o caminho desenvolvido de Portugal até populares no interior do Nordeste ainda não tenha sido delineado com rigor, em razão da ausência de documentos que registrem essas inserções, visto que em geral foram transmitidas oralmente, não se podendo afirmar, inclusive, a precedência de uma ou outra construção, sabe-se que ali chegaram e foram envolvidas por tradições locais (SANTOS, T. L., 2009, p. 88).

De acordo com Tania L. dos Santos, desde o século XVI, os folhetos serviam para propagar tanto histórias tradicionais de Portugal e de outros países quanto fatos mais recentes. Por meio deles, essas histórias e notícias chegaram às regiões mais afastadas, onde as populações iletradas as adaptavam a seu contexto imediato. Essas histórias encontraram um ambiente cultural fértil no Brasil, onde puderam se enraizar, em especial no Nordeste, por meio das trovas locais, chamadas de folhetos.

Por volta de 1817, teve início na Serra do Rodeador, localizada no distrito de Bonito, em Pernambuco, uma comunidade sebastianista conhecida como *Cidade do Paraíso Terrestre*, cujos líderes eram Silvestre José dos Santos, conhecido também como mestre Quiou ou ainda “O Profeta”, e Manuel Gomes das Virgens, ex-milicianos do 12º Batalhão (SANTOS, T. L., 2009, p. 81). As autoridades e moradores dos arredores sentiram-se ameaçados com o crescente número de adeptos, e a expansão da comunidade que possuía uma capela, construída “junto a uma laje considerada ‘encantada’, de dentro da qual Ihe falavam particularmente uma ‘Santa’, diziam-se inspirados por esta, profetizando que o desencantamento de D. Sebastião ocorreria quando o grupo chegasse a mil adeptos” (SANTOS, T. L., 2009, p. 82).

Assim, na madrugada de 25 de outubro de 1820 foi fortemente atacada pelo destacamento militar enviado pelo governador de Pernambuco, o general português Luís do Rego Barreto. Conforme registra Carvalho

Os documentos oficiais sobre o chamado ‘massacre do Bonito’ registram a morte de 22 homens das forças legais e mais de cem feridos. Da gente do arraial, morreram 79 homens e algumas mulheres. Houve um grande número de feridos entre os sebastianistas. Após o massacre, mais de 200 mulheres e 300 crianças foram presas e mandadas para o Recife, onde sofreram nas prisões e a bordo do navio Pernambucano.

O episódio gerou certa revolta entre os brasileiros que naquele tempo lutavam pela independência pelo alto número de mortes mas, principalmente, pelo fato das mulheres e crianças terem sofrido por mais de um mês em cárceres na capital pernambucana antes de serem distribuídos para vários distritos e províncias, impedidos de voltarem para Bonito (CARVALHO, 2003, p. 42).

Dezesseis anos após esse brutal episódio, em 1836, outro grupo de fanáticos sebastianistas comandados agora por João Antonio dos Santos se estabeleceriam, dessa vez, em Pedra Bonita, na Serra Formosa, situada no sertão pernambucano. O líder, que se intitulou rei, “[...] lançando mão de algumas pedrinhas brilhantes, percorreu a região de Flores, Piancó, Cariri, Riacho do Navio e margens do São Francisco, dizendo que as mesmas foram encontradas em uma lagoa encantada próximo a duas grandes pedras de forma quadrangular [...]” (SANTOS, T. L., 2009, p. 82). Através de um folheto escrito em versos ele convencia as pessoas que D. Sebastião retornaria, dizia também que vira o Rei e este lhe dissera que havia um tesouro escondido, e que seu Reino estava encantado sob duas pedras e aqueles que ajudassem a desencantá-lo se transformariam em pessoas ricas, jovens, bonitas e saudáveis (CARVALHO, 2003, p. 47).

Porém, o movimento não adquiriu muita expressividade devido a presença do padre Francisco José Correia de Albuquerque que, enviado pelas autoridades do governo e da Igreja Católica, convenceu João Antônio a lhe entregar as pedrinhas e se afastar da região. As intenções do profeta foram dissuadidas pelas autoridades, mas deixou em seu lugar João Ferreira, seu cunhado, e que ficou conhecido por sua crueldade. Confirmava o que dizia seu antecessor a respeito das Pedras do Reino, mas foi além, dando início a um verdadeiro reinado de sangue.

João Ferreira recolhia e embriagava os seus associados, ministrando-lhes beberagens todas as vezes que pretendia vítimas voluntárias para reino”. Esse

vinho encantado era fabricado pelo “rei” com uma mistura de jurema e manacá, que possuía, ao mesmo tempo, a propriedade do álcool e do ópio, tendo, aqui, a função de fazer os sectários contemplarem D. Sebastião com sua corte e os tesouros almejados.[...] Algumas outras práticas na comunidade do Reino Encantado podem ser ressaltadas, como o descuido com a higiene corporal, até mesmo com “a simples mudança de roupa”, preocupação que seria retomada somente após o estabelecimento do reinado sebástico; a proibição dos membros comuns de afastarem-se do povoado; a promoção do proselitismo nas redondezas, por meio da persuasão ou da violência; a prática da poligamia dos homens; e, ainda, a prática da “dispensa” da noiva, privilégio que cabia exclusivamente ao “rei” e consistia em receber a noiva na noite de núpcias para “dispensá-la” e “devolvê-la” ao marido no dia seguinte (SANTOS, T. L., 2009, p. 84, grifo do autor).

O movimento aproximou-se do fim quando João Ferreira declarou que D. Sebastião só desencantaria as Pedras, quando elas fossem banhadas com o sangue de animais e de pessoas, inclusive de crianças.

Os sacrifícios para “quebrar o encanto” iniciaram-se em 14 de maio de 1838 e prolongaram-se por três dias, tendo como primeira vítima o pai do próprio profeta, que, voluntariamente, se ofereceu para a degolação, e, daí por diante, agravou-se o descontrole das ações no meio do grupo. Ao fim do terceiro dia (16 de maio), o saldo de vítimas cujo sangue já havia “regado” a base das pedras, chegou a cinquenta e três (trinta crianças, doze homens e onze mulheres), além de catorze cães que ressuscitariam transformados em dragões protetores da comunidade (SANTOS, T. L., 2009, p. 85, grifo do autor).

De acordo com os relatos, nos sacrifícios executados pelos irmãos Carlos Vieira e José Vieira, as vítimas eram degoladas com facão ou tinham seu crânio quebrado sobre as pedras (CARVALHO, 2003, p. 47). João Ferreira mandou sacrificar a própria mulher, Josefa, e a cunhada Izabel, o que despertou a ira de seu cunhado Pedro Antonio, irmão das duas mulheres. Provavelmente, esse fato levou Pedro Antonio a incitar os companheiros a matarem o próprio João Ferreira, afirmando que D. Sebastião lhe dissera que só faltava morrer o rei João Ferreira para o reino desencantar. Nesse clima de delírio religioso, João Ferreira foi degolado e logo após amarrado em duas árvores para conter os movimentos que seu corpo já morto apresentava (CARVALHO, 2003, p. 47).

Um dos sebastianistas, o vaqueiro José Gomes, conseguiu fugir do massacre e chegar até a fazenda Belém, onde trabalhava antes de se mudar para o arraial. Os homens do major Manoel Pereira da Silva, impressionados com a narrativa, juntaram-se para combater os fanáticos. Entre os dias 14 e 18 de maio de 1838 foram mortas 87 pessoas, entre sebastianistas e homens da força policial. Os principais líderes do movimento foram mortos sacrificados ou durante o

combate com os homens do major. Alguns sectários foram presos, julgados e condenados morrendo de morte natural anos mais tarde. Já João Antonio que iniciara o movimento foi capturado em Minas Gerais e preso naquele estado (CARVALHO, 2003, p. 49). Analisando os dois movimentos Carvalho (2003, p. 42) afirma que

Tanto na Serra do Roadeador, o chamado Paraiso Terrestre, quanto na Pedra Bonita, onde estaria o Reino Encantado, os fanáticos ali reunidos estavam à espera do rei D. Sebastião. Os chefes dos movimentos prometiam aos seguidores uma vida melhor quando retornasse o rei [...] mas houve grande diferença no modo pelo qual as vítimas foram sacrificadas: no Rodeador as mortes foram provocadas pela violência oficial perpetrada pelas tropas enviadas pelo governador Luiz do Rego, que destruíram e incendiaram o arraial; já na Serra Formosa o principal culpado pela carnificina foi o perverso e sanguinário rei João Ferreira.

Vale ressaltar ainda que fora toda a carnificina do movimento da Pedra Bonita, os sectários do Rei João Ferreira viviam totalmente a margem do governo oficial, Antonio Attica de Souza Leite (CARVALHO, 2003, p. 46) destaca que o reino fundado por João Antonio e passado a João Ferreira possuía costumes e leis muito diferentes do resto do Brasil.

Segundo Santos (2009, p. 86) pesquisas mais recentes procuram aproximar os movimentos sebastianistas do clima de instabilidade política que o país vivenciava, afastando-se de discursos “excepcionalmente negativos e unilaterais em relação a tais movimentos”, que “podem ser aferidos com base na caracterização dos atos de seus líderes e participantes: ‘embuste’, ‘sagacidade’, ‘loucura’, ‘crime’, ‘ignorância’”.

Para Carvalho (2003), a influência doentia dos líderes sebastianistas teve uma adesão tão ampla por causa das condições sociais desfavoráveis e da falta de instrução daquelas pessoas, o pesquisador afirma que

Talvez o que mais tenha levado esse povo para as mãos dos perversos mentais tenha sido o desejo de fugir das condições miseráveis em que viviam: sofrendo os efeitos da seca, isolados nas brenhas da caatinga, carentes de instrução, sobrevivendo na pobreza extrema e entregue à própria sorte (CARVALHO, 2003, p. 71).

Os acontecimentos da Pedra Bonita ou Serra do Reino foram os que despertaram mais interesse por parte de historiadores e escritores. Sua divulgação pelo trabalho de Antonio Atico de Souza Leite, publicado em 1875, chamado *Memória sobre a Pedra Bonita ou o Reino Encantado na*

Comarca de Villa Bella Província de Pernambuco inspirou inúmeros trabalhos posteriores, dentre os quais os romances *O Reino Encantado*, de Araripe Junior; *Pedra Bonita* e *Os Cangaceiros*, de José Lins do Rego, e o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do vai-e-volta*.

Um fenômeno comum no mundo todo é a dualidade que se estabelece entre a religião oficial e a praticada pelos fiéis. Ou seja, sempre existiu uma oposição entre a religião que visa suprir as demandas do povo e o dogmatismo dos rituais praticados pelos ministros e sacerdotes. Em áreas mais afastadas, como as vastas áreas dos sertões brasileiros a população conta muitas vezes com apenas um padre para um número grande de paróquias. Devido a isso, a catequese das crianças fica a critério da família, passando de geração em geração uma crença religiosa afastada da doutrina católica romana (QUEIROZ, 1965, p. 104-5). Acrescenta-se, ainda, a essa religião popular advindo com o colonizador as religiões dos povos indígenas e africanos. Os cultos indígenas, esses mantiveram-se mais expressivos, no Amazonas. Já nas cidades e antigas fazendas monocultoras, “[...] um dos traços distintivos da adaptação do catolicismo foi o sincretismo com os cultos africanos [...]” (QUEIROZ, 1965, p. 106), mantendo-se, no entanto, como um fenômeno urbano, sobretudo, porque “[...] no campo, os cultos africanos desapareceram quase por completo, pois faltava-lhes um contexto social propício [...]” (QUEIROZ, 1965, p. 106).

Nas fazendas, procurou-se impedir o agrupamento de escravos de uma mesma tribo por motivos de segurança. Assim, eram escolhidos africanos de nações diferentes e, muitas vezes, inimigas para dificultar o surgimento de motins. Em decorrência desse fato, o catolicismo do Sertão brasileiro - compreendendo sertão em sentido mais geral como regiões afastadas das cidades -, conservou-se mais fidedigno àquele trazido “[...] pelos portugueses nos dois primeiros séculos da colonização, e evoluiu por assim dizer fechado sobre si mesmo [...]” (QUEIROZ, 1965, p. 107).

O tema do sebastianismo aparece no romance como elemento motivador da trama e fator primordial como elemento de assimilação medievalizante da estrutura social oligárquica. Conforme explicitado, a feudalização do sertão se processa, dentre outras formas possíveis, pela ligação do romance com o modelo da novela de cavalaria, expresso pela recorrência às histórias da tradição ibérica como *Roberto do Diabo*, *Nau Catarineta* e, mormente, a *História de Carlos Magno*, e também, pelo mito sebastianista.

No romance, Quaderna é o profeta do catolicismo sertanejo, religião que professa a crença, difundida entre os taperoenses, de que Sinésio é o messias que instaurará um reino de justiça e paz no sertão do Cariri. Acerca desse tema, pode-se afirmar que o sebastianismo integra a concepção conciliatória de identidade nacional proposta pelo autor. Isto é, observa-se que a identidade do próprio narrador se forma pela conciliação dos opostos: uma linhagem real popular – os reis castanhos e sebastianistas da Pedra do Reino – e a linhagem real portuguesa legítima ligada dos Garcia-Barretto, descendentes de um fidalgo chamado Sebastião Barretto, o que corrobora para a manutenção da estrutura patriarcal, conforme será explicitado.

Do Folheto V ao X, o narrador conta as origens da família Quaderna, líderes das seitas sebastianistas ocorridos na Serra do Rodeador em 1819 e na Serra Bonita ou Serra do Reino em 1835, o narrador contabiliza quatro reis sebastianistas, aos quais chama de reis castanhos e verdadeiros reis do Brasil em contraposição à Monarquia dos Bragança, considerada estrangeira e falsificada. Esses quatro reis preconizam o Quinto Império, do qual Quaderna será o rei.

Para que ninguém julgue que sou um impostor vulgar, devo finalmente esclarecer que, infeliz e desgraçado como estou agora, preso aqui nesta velha Cadeia da nossa Vila, sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na *História Geral do Brasil*, de Varnhagen: mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e *cabras* da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino (SUASSUNA, 2010, p. 34).

O Folheto XXIII narra a crônica da família materna de Quaderna, os Garcia-Barretto, cujo precursor, Sebastião Barretto, migrará para o Brasil, logo após a derrota dos portugueses em Alcácer Quibir, instalando-se primeiramente em Pernambuco, onde casou-se com uma filha de uma ilustre família sertaneja, Dona Inês Fernandes Garcia, dando início a linhagem dos Garcia-Barrettos. O primeiro filho dessa união, Miguel Garcia-Barretto, adoeceu de peste aos 10 anos, mas foi salvo devido a uma promessa a São Sebastião feita por sua mãe. De acordo com a promessa, todos os descendentes homens deveriam ter no nome Sebastião. Por coincidência ou má sorte, todos os homens chamados Sebastião da família morriam à flechada de Tapuia, e quando não carregavam o nome morriam com a peste. Isso gerou a crença de que uma maldição rondava a família, que se tornou dona de Engenhos na Paraíba. A má sorte, no entanto, não se

estendia aos negócios, que prosperaram, adentrando os domínios dos Garcia-Barrettos pelo sertão do Cariri onde ganharam sesmarias e grandes porções de terras. Ao final do Segundo Império, D. Pedro II concedeu ao Garcia-Barretto o título de Barão do Cariri, esse era por sua vez avô de Quaderna, pai de sua mãe, Maria Sulpícia. Observa-se que o narrador intenta com isso mostrar que toda sua linhagem é nobre. A materna possui o título concedido pela Família Real Portuguesa e a paterna por autoproclamação, formada por caboclos sertanejos.

Quaderna é acusado de incutir no povo, através dos folhetos de cordel publicados por ele no *Almanaque do Cariri*, a ideia de que D. João Ferreira Quaderna é a verdadeira linhagem real do Brasil, da qual ele é o sucessor legítimo do trono, e que seu tio e padrinho, D. Pedro Sebastião, é o título de Rei do Cariri.

[...] Ouviam, todo ano, a leitura do *Almanaque do Cariri*, que eu continuava a publicar depois da morte de meu Pai, e conheciam todos os “folhetos” que eu imprimia e vendia na feira, principalmente o da Pedra do Reino, porque da divulgação dele eu fazia questão, por ser isso muito importante para o proselitismo da minha Seita! (SUASSUNA, 2010, p. 572).

Além da divulgação dos folhetos, Quaderna fazia seu padrinho aparecer vestido de peregrino nas procissões para que o povo se identificasse com ele.

Ora, com todos estes parentescos, e tendo sido, ainda, Dom Pedro Sebastião, meu protetor e pai de criação, não admira que, durante sua vida, eu tenha feito todos os esforços para aumentar o prestígio e o poder que ele tinha, no Cariri. Disseram ao senhor que fiz isso com má-intenção, mas é mentira! Foi por bondade e devoção quase filial que eu tive a ideia de aproveitar a religiosidade sertaneja e meio fanática de meu Padrinho para, fazendo-o desfilar nas Procissões, descalço, vestido de sacos de estopa e com a cabeça cheia de cinza, de opa roxa e com cajado de Peregrino à mão, impressionar o Povo com o espetáculo daquele homem poderoso que, voluntariamente, se humilhava assim, diante de todos! Fui eu, também, que convenci meu Padrinho a figurar como Imperador do Divino Espírito Santo, entre Natal e Reis, quando nós, com nosso “Auto de Guerreiros”, dançávamos diante dele. Com essas coisas, o Povo Sertanejo, que já considerava meu Padrinho como seu Chefe espiritual, passou a ver nele um Rei, que impressionava os Pobres com as roupagens, mantos e Coroas que eu inventava para ele nessas coroações e cerimônias das Folias do Divino Espírito Santo! (SUASSUNA, 2010, p.423)

Percebe-se que as relações familiares de Quaderna com os Garcia-Barrettos é um dos fatores que o fez fomentar a ideia de que seu tio era um rei para o povo, evidenciando os fortes laços familiares dessa estrutura social que Quaderna quer restaurar com a ajuda do povo. Por isso, a concretização do mito sebastianista de Quaderna se realizará em Sinésio, o descendente por

linhagem materna dos Quadernas e paterna dos Garcia-Barretto, na tentativa de harmonizar essas classes sociais que para ele deveriam constituir a nação brasileira, que é o povo – chamado de fidalgo castanho - e a oligarquia rural, representada pelos Garcia-Barretto. Nessa conciliação dos valores aristocráticos e populares estaria o âmago da nacionalidade para Quaderna. Isso vai ao encontro da proposta de preservação das tradições do Movimento Armorial. A própria palavra armorial se remete a heráldica, que conforme ressaltou Brito (2011) é o conjunto de emblemas e brasões que unem membros de uma dada família ou clã. Observa-se ainda a deflagração das disputas entre os clãs, tão característico da estrutura oligárquica, como é o caso da família Moraes e Garcia-Barretto, presente na fala de Quaderna para o corregedor:

Mas as pessoas que, aqui na Vila e no resto do Sertão, eram contrárias a Sinésio, isto é, os partidários do usineiro e dono de minas Antônio Noronha de Brito Moraes, esses diziam que Sinésio estava morto e bem morto, sepultado não no subterrâneo, mas sim debaixo dos clássicos e comuns sete palmos de terra que cobrem todo mundo! (SUASSUNA, 2010, p. 369)

Em segundo lugar, o sebastianismo representa a continuidade dos valores cavaleirescos revigorados pela cruzada de D. Sebastião. Conforme afirma Fernandes (2008)

As causas que levaram o rei de Portugal a aventurar sua sorte (e também a da própria autonomia do reino) numa expedição arriscada e aparentemente desnecessária permanecem incompreensíveis se não se levam em consideração as fantasias heróicas e cavaleirosas que certamente inflamavam a imaginação do jovem monarca [...].

Ao contrário do D. Quixote que representou o fim da novela de cavalaria prestando-lhe a última homenagem pelo viés da parodia, Quaderna lucidamente quer resgatar os valores cavaleirescos através da crença real do retorno de um príncipe que lutará em favor dos pobres. Contudo, o suposto delírio de Quaderna é menos inofensivo que o sonho quixotesco, pois o leva a conspirar contra a ordem estabelecida, disseminando através de almanaques e folhetos a história de um reino, cujo trono ele próprio é o Rei e profeta, enquanto Sinésio é o príncipe que desencadeará a revolução monarquista e trará esperança ao povo. Ou seja, Quaderna consegue inculcar seu ideal monarquista, antiburguês e tradicionalista em boa parte da população pobre e inculta da região, fazendo-os acreditar que Sinésio, além de filho de um dos maiores fazendeiros do Cariri, é um messias que lutará em prol do povo. Para Fernandes (2008) Quaderna, assim como Quixote, é um cavaleiro extemporâneo. Alguém que busca resgatar valores e virtudes já em desuso em uma realidade utilitarista. Essa afirmativa não se afasta do que se quis mostrar

nessa pesquisa, Quaderna de fato luta para restaurar uma estrutura social que considera avessa aos aspectos modernizadores e massificadores do capitalismo. Sem fechar os olhos para as contradições sociais do modelo que defende, o narrador busca recriá-lo de forma idealista, pela conciliação harmônica de duas classes que nunca estiveram, de fato, unidas o povo e a aristocracia, excluindo dessa equação as classes burguesas urbanas.

Considerações finais

O sertão foi alvo de discussões sobre as condições de vida deploráveis de sua pequena população. Devido a sua visibilidade, foi considerado uma categoria importante para se entender o país e, principalmente, seu povo. Tanto as ciências sociais quanto a literatura o representaram ora de forma positiva ora negativa, mas o discurso geralmente advinha de intelectuais nascidos no litoral ou migrados para lá. Por isso, as vozes que falaram pelo sertão geralmente estavam longe dele. Sua representação passou então pelo filtro da saudade, do exílio, da indignação ou então do pitoresco. Por isso, foi representado como *locus amoenus*, onde a natureza e o homem se combinavam, como o inferno de seca e miséria. Foi também o espaço da imensidão, da reflexão e o lugar onde nunca se chega porque ao se chegar já não é mais sertão. Portanto, o espaço do outro, da não civilização. Suassuna vem depois desses vários discursos e seu sertão se quer uma sùmula de todos eles.

Durante a realização deste estudo, a preocupação fundamental foi analisar como o sertão é representado no *Romance d'A Pedra do Reino*. Para tanto, questionou-se em que medida as práticas culturais e as representações do autor contribuíram para o processo de transfiguração literária desse espaço. Constatou-se que a vida no sertão fez parte da primeira infância do escritor e os arredores da fazenda ficaram marcados em sua memória como os locais dos únicos momentos com o pai. As memórias do menino vivenciadas no sertão paraibano foram mediadas pelas questões culturais e políticas na fase adulta, servindo de temário para sua obra.

Ao comparar vida e obra descobre-se diversos pontos que se tocam, como afirma Santos (2000, p. 94) em “O decifrador de brasilidades”, no *Romance d'A Pedra do Reino* e na *História do Rei degolado nas caatingas do sertão: Ao sol da Onça Caetana*, segundo volume publicado em folhetos mas interrompido, “[...] ocorreram sutis deslizes narrativos e bruscamente as lembranças do menino de três anos invadiram a fala do narrador na evocação dos raros momentos vividos ao lado do pai, assassinado em 1930 [...]”.

Martins (2000, p. 117), em “O romanceiro da Pedra e do sonho”, aponta que “[...] há um fundo autobiográfico nesse romance vingador e desmitificante, ligado às tragédias pessoais e aos anos tumultuosos que preparavam a revolução de 1930, com o fim da primeira República [...]”. O próprio Suassuna admite que seu romance foi uma forma de vingar a morte de seu pai (MARTINS, 2000, p. 29). Seria então o caso de afirmar que o resgate das lembranças infantis

é o motivo único para a composição da obra. Essa seria uma conclusão precipitada e quem sabe reducionista, pois sua obra não figura como uma autobiografia.

Em outro trecho Martins (2000, p. 116) afirma que boa parte da qualidade desse livro não está em ser um romance picaresco, e sim em ser um “bom romance brasileiro”, no qual se revela, sob suas exterioridades farsísticas, a vida pública brasileira das décadas de 1920 e 1930 envolta em disputas políticas, em atavismos religiosos, em rivalidades mesquinhas e em ódios de famílias, condensando a substância profunda de social e político em larga escala. Essa observação de Martins é importante do ponto de vista literário, porque o romance possui diversos níveis para possíveis análises de temas e estruturas.

Através dos referentes externos, entende-se por que Suassuna parte do sertão para falar do Brasil. Porque o sertão é o lugar de sua infância, de onde foi exilado a força por causa das questões políticas que envolveram sua família. Já adulto, na perspectiva de um intelectual cidadão, busca resgatar suas raízes sertanejas no intuito de reelaborar o passado e, sobretudo, vingar a memória de seu pai.

Ao se apropriar dos romances e histórias populares, como se demonstrou no capítulo IV, Suassuna quis dar voz a essa cultura tradicional nordestina. Em contrapartida, os sentidos que os textos adquiriram em seu romance contribuíram para a perspectiva mítica da obra, já que Suassuna queria não apenas recontar aquelas histórias da tradição oral mas captar o “espírito mágicos dos folhetos”, fazendo de seu sertão um verdadeiro reino, povoado por cavaleiros, donzelas, reis e profetas. Encontrava-se, no Nordeste, as condições propícias para tal sobreposição temporal, pelas peculiaridades de sua colonização, manteve-se em isolamento por mais tempo que as demais regiões, garantindo a sobrevivência do sistema feudal herdeiro do europeu, que possibilitou a conservação da religião e das manifestações populares trazidas pelos colonos portugueses que lá se instalaram ainda no século XVI. A visão de mundo dualista de Suassuna, ao opor cidade e sertão, encaixa-se perfeitamente com essas características arcaicas.

Dessa forma, o sertão é representado como o local que não foi contaminado pelo modo de produção capitalista e pelo imperialismo da cultura norte-americana, onde se mantêm preservados os modos de vida tradicionais ameaçados pelo ímpeto modernizador do capitalismo. O sertão é, enfim, o coração, de onde deve irradiar, por suas veias pulsantes o sangue da cultura popular e tradicional para o restante do país.

Ariano Suassuna percorreu todo um caminho até a criação do Movimento armorial: a participação no Movimento de Cultura Popular (MCP), no Centro popular de Cultura (CPC), nas companhias de teatro ao lado de Hermilo Borba Filho e o convite para ser membro do Conselho Federal de Cultura. Esses grupos surgiram em um contexto que propiciou focarem-se na construção da identidade nacional, seja por meio da conscientização política da população pobre e pouco instruída, seja pelo retorno às raízes e ao passado na esperança de encontrar a essência da nacionalidade, seja pela proteção e valorização do patrimônio nacional contra a invasão da cultura imperialista norte-americana.

Suassuna quis, por outro lado, formar uma identidade nacional que definisse, primeiramente, como cultural. Por isso, sua arte se focava no combate à homogeneização da indústria cultural, buscando nos moldes tradicionais do Romanceiro popular nordestino a fundamentação de uma ideia de cultura popular como unidade nacional, que servisse de política protecionista dos interesses nacionais. Nessa equação, a burguesia urbana é vista como os males da sociedade brasileira que teria se perdido no momento em que, ao tentar copiar os EUA, industrializou-se e virou as costas para o campo.

Suassuna, por influência de uma conferência de Gilberto Freyre⁶, volta então para cultura portuguesa, cosmopolita, católica e tradicional como o único caminho para se defender “[...] daqueles imperialismos animados do ideal de reduzir os homens por eles considerados física e culturalmente inferiores – por serem diferentes na cor, na forma do nariz, nos valores de cultura – a seus vassalos, a seus lacaios, a seus servos [...]” (SUASSUNA, 2008c, p. 57). Esse pensamento fundamentou suas preferências intelectuais, políticas e culturais. A ideia do romance é ser uma síntese do espírito nacional, representada pela dialética entre as tensões ideológicas e culturais repartidas entre os intelectuais liberais e de esquerda e conservadores e de direita é resolvida pela conciliação de opostos personificada na monarquia da esquerda, opção político-literária do narrador Quaderna.

Além da miscigenação para a formação de uma raça castanha, outro elemento constitui as bases de um sertão arcaico e mítico, que é a religião, formada pelo afastamento entre a fé praticada pelos fiéis e o dogma religioso, denominada por Quaderna de catolicismo-sertanejo, na qual se combinam o sonho da restauração de um reino de paz, mais político que divino, através da

⁶ Intitulada “Uma Cultura Ameaçada, a Luso-Brasileira, na qual se coloca contra o cientificismo e nietzschianismo em voga com as vitórias nazistas, e defende as heranças portuguesas, tais como a língua, a religião e a cultura.

manutenção da sociedade patriarcal. Esse ponto revela o desejo do autor, mencionado anteriormente, de mostrar que os males do Brasil estavam nas cidades e no arrojo modernizador do capital estrangeiro, considerado por ele, alheio à base de nossa formação cultural ibérica.

Por fim, procurou-se demonstrar que a apropriação dos textos e temas populares, bem como do mito sebastianista trazido pelos portugueses e incorporado às histórias que circulavam oralmente pelo Nordeste, serviram de base para a construção da representação do sertão como espaço calcado pela manutenção de uma tradição milenar que se aclimatou e ganhou formas e expressão nacionais, constituindo-se por isso, como a autêntica cultura brasileira, a qual deveria ser, segundo os preceitos do Movimento Armorial, usada como matéria para a criação de uma arte brasileira erudita.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste - 1920-1950)*. São Paulo: Intermeias, 2013.

AMADO, Janaina. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 145 -151.

BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger chartier . *Diálogos* (Maringá), Maringá, v. 9, n.1, p. 125-141, 2005.

BARROS, Leandro Gomes de. *História do reino da Pedra Fina*. Guarabira: Pedro Baptista. 1919. Disponível em:
<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ruicordel&pagfis=1301&pesq=>>.
Acesso em 22 de mar 2016.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. Ariano Suassuna e o regime militar: a cultura popular como questão de soberania nacional. *Temáticas*, Campinas, v. 19, p.119-142, jan/dez. 2011. Disponível em: <www.culturaepolitica.org/uploads/9/0/1/8/9018200/antonio_padua.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2015.

_____. Ariano Suassuna e o movimento armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969 -1981. 2005. 196 f. Dissertação, 2005. Disponível em:<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=vtls000349877&idsf>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989*. Trad. Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FRASCESCHI, Antônio Fernandes de (Org). *CADERNOS de Literatura Brasileira: Ariano SUASSUNA*, Rio de Janeiro, n. 10, Instituto Moreira Salles, 2000.

CALABRE, Lia. O conselho federal de cultura, 1971-1974. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 37, jan-jun 2006, p. 81-98.

CAMINHA, Pero Vaz de. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-carta-de-pero-vaz-de-caminha-1627013?page=-1>>. Acesso em: 26 de ago. 2015.

CAMPOS, Maximiano. A Pedra do Reino. In: SUASSUNA, A. *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2 ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1967.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989a.

_____. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989b.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed, vol. 2. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Ltda, 2000.

CARVALHO, Ernando Alves de. *Pedra do Reino: a tragédia que virou festa*. Recife: Ed. do Autor, 2003

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 3ª edição, 1998.

CHARTIER, Roger. A História Cultural entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Lisboa: Difel, 1990.

_____. O mundo como representação. *Estudos avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

_____. A construção estética da realidade: vagabundos e pícaros na idade moderna. Rio de Janeiro: *Revista Tempo: Dossiê Narrativas e Fontes Literárias*, v. 9, n. 17, p. 33-51, 2004.

_____. A história ou a leitura do tempo. Trad. Cristina Antunes. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). *Revista USP*, n 20 – Dossiê Canudos. 1993-1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26899/28679>. Acesso em: 06 de jul de 2014.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru/SP: EDUSC, 1999.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. A representação do espaço regional: o reino do sertão ou a monarquia de esquerda. *Revista Graphos*, v. 1, n. 2, 1996. Disponível em: <http://www.okara.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/9188/4883> Acesso em: 19 de mar 2016

_____. Ariano Suassuna: espaço regional, cultura e identidade nacional. *Revista Brasil de Literatura*, ano IV, 2002. Disponível em: <http://filipe.tripod.com/soniaramalho.htm>. Acesso em: 02 de mai 2014.

_____. A (re) invenção ficcional do Nordeste: mito e feudalização em José Lins do Rego e Ariano Suassuna. *Revista Graphos*, v. 2, n. 4, 1997. Disponível em: <http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/9208/4903>. Acesso em: 20 de out. 2015.

FAUSTO, Boris. A revolução de 1930. in: MOTA, C.G. *Brasil em perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1995.

FERNANDES, R. C. G. Quixote, Quaderna e a Cavalaria Extemporânea. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC:, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008. v. único.

FERREIRA, Raquel França dos Santos. "Democracia" versus censura através da atuação de Rachel de Queiroz no Conselho Federal de Cultura (1967-1989). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, jul. 2011.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Anpol*, [s.l.], v. 1, n. 28, p.213-235, 15 dez. 2010. ANPOLL.

<http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i28.166>. Disponível em:

<http://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/166/179>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. 2 ed. aumentada. São Paulo: Hucitec, 2013.

LIND, Georg Rudolf. Ariano Suassuna romancista. Em: *Colóquio/Letras*, n° 17, 1974, p. 29-44.

MADER, Maria Eloisa Noronha de Sá. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1995.

MARTINI, Renato Ramos. Os intelectuais do iseb, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta. *Aurora*, Marília, v. 3, n. 1 p.59-67, dez. 2009. Disponível em:

<<http://www.bjis.unesp.br/ojs-2.4.5/index.php/aurora/article/view/1220/1087>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

MARTINS, Wilson. “O romancista da pedra e do sonho”. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Ariano SUASSUNA, Rio de Janeiro, n. 10, Instituto Moreira Salles, 2000.

MOURA, Débora Cavalcante de. *Entre duas pedras: catolé*: um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonita e pelos folhetos de cordel nordestinos na composição de Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. 2002. 201 f. Dissertação, 2002. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000302192>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

NEWTON JR, Carlos. O pasto iluminado ou a sagração do poeta brasileiro desconhecido. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Ariano SUASSUNA, Rio de Janeiro, n. 10, Instituto Moreira Salles, 2000.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 5, p. 195-215, 1998.

ORTIZ, Renato. Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional. In: _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

QUEIROZ, Maria Isaura P. de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2. ed. São Paulo: Dominus, 1965.

QUEIROZ, Rachel. Um romance picaresco. In: SUASSUNA, A. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

RESENDE, Beatriz. Apresentação. In: RABETI, Beti (Org.). *Teatro e comicidade: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2005. p. 9-15.

REZENDE, Antonio Martinez de; BIANCHET, Sandra M. G. Braga. *Dicionário do Latim Essencial*. Belo Horizonte: Crisálida/ Tessitura, 2005.

RIDENTE, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960. In: RIDENTE, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (Org.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Ufmg, 2006. p. 229-261.

SANTINI, Juliana. “A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo”. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: v. 20, n. 1, p. 69 – 85, 2011.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. La Pierre du Royaume, version pour européens et brésiliens de bom sens: a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna. *Veredas*, Coimbra, v. 4, p.117-131, dez. 2001. Disponível em: <
http://www.lusitanistasail.org/descarregar/veredas_4.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2015

_____. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2 ed ver. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Ariano Suassuna: Um intelectual a serviço da cultura brasileira. In: RIDENTE, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (Org.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Ufmg, 2006. p. 193-207

_____. O decifrador de brasilidades. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira: Ariano SUASSUNA*, Rio de Janeiro, n. 10, Instituto Moreira Salles, 2000.

SANTOS, Milton. Por uma nova geografia. 6 ed. São Paulo: USP, 2004

SANTOS, Tania Lima dos. A (RE)ESCRITURA MÍTICA DO SEBASTIANISMO NO ROMANCE D’A PEDRA DO REINO, DE ARIANO SUASSUNA. 2009. (Tese) Doutorado. João Pessoa, 188 f. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_pdf_tania.PDF. Acesso em: 16 de jul 2015

SILVA, Bianca Nogueira da. *O ser e o fazer: os intelectuais e o povo no Recife dos anos 1960*. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <200.17.137.108/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=559>. Acesso em: 21 jul. 2015.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. Ariano Suassuna: Após 10 anos afastado da literatura, o autor de "Auto da Compadecida" está escrevendo novo livro [26 de outubro, 1991]. São Paulo: *Almanaque Folha de São Paulo*. Entrevista concedida a Marilene Felinto. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_16jun00.htm acesso em: 21 de fev. 2016.

_____. A arte popular brasileira. In: NEWTON JUNIOR, Carlos (Org.). *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008a. p. 151-160.

_____. A compadecida e o romancista nordestino. In: NEWTON JUNIOR, Carlos (Org.). *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008b. p. 173-188.

_____. Teatro, região e tradição. In: NEWTON JUNIOR, Carlos (Org.). *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008c. p. 43 -61.

_____. *Prêmio Coca-cola*. Folha de São Paulo, São Paulo, 08 de fev. de 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0802200007.htm>. Acesso em: 02 mar. de 2016

_____. Carter e o MDB. *Diário de Pernambuco*, Caderno de opinião, p. A-13, 17 de julho de 1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_15&pasta=ano%201977&pesq=ariano%20suassuna. Acesso em: 02 de mar. de 2016.

_____. Porque não sou Arena. *Diário de Pernambuco*, Caderno de opinião, p. A-13, 17 de setembro de 1977. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_15&pasta=ano%20197&pesq=ariano%20suassuna. acesso em: 02 de mar. De 2016.

_____. Brasil, Exército e Esquerda. *Diário de Pernambuco*, Caderno de opinião, p. A-13, 04 de setembro de 1977. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_15&pasta=ano%20197&pesq=ariano%20suassuna. acesso em: 02 de mar. De 2016.

_____. “Mea Culpa“. *Diário de Pernambuco*, Caderno Opinião, p. A-11, 02 de setembro de 1979. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&PagFis=141970&Pesq=mea%20culpa. acesso em: 02 de mar. De 2016.

_____. Jusceline e 64. Coluna Tendências e Debates, p. 3. *Jornal Folha de São Paulo*. 23 de outubro de 1980. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1980/10/23/2/>. Acesso em: 15 de mar de 2016.

_____. Crise? Mas Que crise? [29/09/1971] Entrevista concedida a Veja. Disponível em: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/34395?page=2§ion=1> acesso em: 21 de mar. 2016.

_____. O que é cultura popular. *Jornal Última Hora*. Recife, 01 de dez. 1963. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=765147&PagFis=12&Pesq=cultura%20popular>. Acesso em: 15 de mar de 2016.

SZESZ, Cristiane Marques. *Uma história intelectual do Ariano Suassuna: leituras e apropriações*. 2007. 300 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/7600>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

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

TAVARES. *Contando história em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos sertões. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 8, n. 16, jul./dez. 2009, p. 71- 108.

VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIEIRA, Flávio Lúcio R. A Teia Inescapável do Discurso Regionalista Nordestino: A Invenção do Nordeste e Outras Artes. *Revista Conceitos*, João Pessoa, v. 4, n. 5, jan-jun, 2001, p. 53 -63

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2 ed. Lisboa: Europa-América, 1971.