



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

RACHEL LOURENÇO

**A COSMOGRAFIA DE QUADERNA NA ILUMIARA  
OU  
UMA TRAJETÓRIA DO VERDADEIRO IMPERADOR DO BRASIL  
NA OBRA DE ARIANO SUASSUNA**

BRASÍLIA

2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

RACHEL LOURENÇO

**A COSMOGRAFIA DE QUADERNA NA ILUMIARA  
OU  
UMA TRAJETÓRIA DO VERDADEIRO IMPERADOR DO BRASIL  
NA OBRA DE ARIANO SUASSUNA**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

BRASÍLIA

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL892c      Lourenço, Rachel  
              A cosmografia de Quaderna na Ilumiará ou uma trajetória  
do verdadeiro imperador do Brasil na obra de Ariano  
Suassuna / Rachel Lourenço; orientador Henryk Siewierski. --  
Brasília, 2021.  
              210 p.

              Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2021.

              1. Crítica literária. 2. Literatura brasileira. 3. Ariano  
Suassuna. 4. Quaderna. 5. Ilumiará. I. Siewierski, Henryk,  
orient. II. Título.

RACHEL LOURENÇO

**A COSMOGRAFIA DE QUADERNA NA ILUMIARA  
OU  
UMA TRAJETÓRIA DO VERDADEIRO IMPERADOR DO BRASIL  
NA OBRA DE ARIANO SUASSUNA**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Data da defesa: 26 de agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Henryk Siewierski – Presidente (UnB)

---

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior – Avaliador externo (UFPE)

---

Prof. Dr. João Batista Cardoso – Avaliador externo (UFG)

---

Profa. Dra. Maria Isabel Edom Pires – Avaliadora interna (UnB)

---

Prof. Dr. Pawel Jerzy Hejmanowski – Suplente (UnB)

*Dedico esta tese a todos aqueles que fazem pesquisa acerca da obra de Ariano Suassuna. Agradeço pelos trabalhos da fortuna crítica que tanto me ajudaram. Que esta tese possa ser uma contribuição útil para esse campo de estudos.*

*Dedico esta tese à memória de Ariano Suassuna, o Cavaleiro da Alegre Figura, que nunca conheci pessoalmente, mas que se tornou a melhor companhia nesses quatro anos de estudos. Aprendi com ele que não é necessário ser sisudo para ser sério.*

*Dedico esta tese à memória de Armando Braga do Nascimento, nosso querido colega do Instituto de Letras, que só me deixou lembranças boas. Foi mais uma vítima da Covid-19, teve uma morte prematura e evitável.*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Irene Rosa Lourenço. Esta tese é uma vitória nossa, resultado de tantos anos de luta. Admiro sua inteligência, força e integridade. Me ensinou a ter os pés no chão e a cabeça na utopia, por mais incauta que essa escolha pudesse parecer. Me ensinou também a ter fé, sempre, e a acreditar no semelhante como fonte de cura. Sua decisão de morar no Nordeste foi determinante para a minha visão do Brasil e para o entendimento do meu papel neste país, tão lindo, tão rico, mas também tão desigual.

A Paulo Guerra, pela presença sempre acolhedora, pelo carinho e pelo apoio, que me ajudaram de maneira decisiva a chegar ao fim deste ciclo.

Aos meus amigos, que contribuíram para a minha formação pessoal e para as escolhas que resultaram nesta tese. Agradeço aos amigos mais frequentes, pela paciência e compreensão por tantas recusas e ausências.

A Pawel Hejmanowski, pela disponibilidade e generosidade, pelos conselhos e livros emprestados. A organização desta tese se deve às suas ponderações sempre lúcidas.

A Glória Magalhães, pelo apoio constante, pelos livros emprestados, pela leitura atenciosa e precisa, pelos comentários que tanto ajudaram a melhorar o texto.

A Jorge Morais, pela amizade, pelas leituras atenciosas, pelos questionamentos, pelas discussões enriquecedoras.

A Fabiano António Melo, pelos conselhos e pelo empréstimo de livros preciosos.

Ao Professor Henryk Siewierski, por ter aceitado ser meu orientador nos estudos do doutorado. Pela gentileza, elegância e sabedoria com que soube me convencer de que o meu projeto inicial era irrealizável e ter me ajudado a encontrar o tema com que eu realmente queria trabalhar. Pela capacidade de ouvir tão atentamente. Pela generosidade e precisão nas reuniões de orientação, nas indicações de leituras, nos comentários a respeito da minha redação. Pela disponibilidade, pelo afeto, por me ajudar a acreditar que este era um trabalho viável. Obrigada por me proporcionar esta experiência única de fazer pesquisa em Literatura, que me transformou tanto como pessoa quanto como profissional de Letras. Nunca vou conseguir agradecer o suficiente, nunca vou me esquecer.

À Professora Maria Isabel Edom Pires e aos Professores João Vianney Cavalcanti Nuto e Pawel Hejmanowski, pelas ricas sugestões durante a qualificação do projeto, essenciais para o desenvolvimento desta tese.

À Professora Maria Isabel Edom Pires e aos Professores Carlos Newton de Souza Lima Júnior, João Batista Cardoso e Pawel Hejmanowski, por aceitarem participar da banca de defesa desta tese, pela leitura minuciosa, pelas correções que enriqueceram o texto.

Ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília, por me conceder afastamento, o que possibilitou a realização desta pesquisa de doutorado. Aos meus colegas da Área de Inglês do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, por me apoiarem.

A Antonio Nóbrega, um ídolo de infância, por ter gentil e pacientemente concedido entrevista para a realização desta tese.

The Soul selects her own Society –  
Then – shuts the Door –

A Alma escolhe sua Companhia –  
E – tranca a Porta –

**Emily Dickinson**

The question, O me! so sad, recurring – What good amid these, O me, O life?

*Answer.*

That you are here – that life exists and identity,  
That the powerful play goes on, and you may contribute a verse.

A pergunta, Ó eu! tão triste, insiste – O que há de bom em tudo isso, Ó eu, Ó vida?

*Resposta.*

Que você está aqui – que a vida existe e a identidade,  
Que a poderosa encenação continua, e você pode contribuir com um verso.

**Walt Whitman**

## RESUMO

Esta tese investiga a personagem Pedro Dinis Ferreira-Quaderna na obra de Ariano Suassuna, mais precisamente em três romances e uma peça: *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*, *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, e *As Conchambranças de Quaderna*. Usamos as metáforas do “Lunário Perpétuo” suassuniano, do “chão de estrelas” e do “céu de pedras” para identificar os componentes da Constelação de Quaderna e contemplar sua faceta de astrólogo, assim como o elemento “pedra” na obra de Suassuna. Inicialmente, exploramos o universo suassuniano e as condições que possibilitaram a existência da personagem, um sertanejo que se declara herdeiro da verdadeira linhagem real brasileira. Em seguida, discutimos a sua característica barroca, de conciliação de contrários, na qual ele une elementos opostos com uma solução de terceira via. Finalizamos com a análise de traços mais específicos da personalidade de Quaderna, revelados na sua relação com a literatura e com o seu criador. Observamos que ele se vale de um mecanismo idealizante, proveniente da literatura de cordel, para operar a mitificação da realidade. A estrutura dialógica nas obras analisadas é composta de um nível dialógico, que ele estabelece com o autor, e de um nível monológico, que ele estabelece com as outras personagens. Sua criação é de base humorística; ele é um tipo malandro brasileiro, inspirado nos pícaros clássicos do Século de Ouro espanhol, porém sua faceta humorística se mistura à épica e à trágica. Quaderna é um nostálgico, que resente a perda do reino e busca a encantação do sertão. Ele tem uma visão da raça brasileira como “castanha”, e defende a monarquia e a aristocracia rural. Nesses aspectos, difere de Suassuna e se consolida como uma personagem independente e autônoma, que fala por si mesma.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Quaderna; mitificação; dialogismo; picaresco; exotopia.



## ABSTRACT

This thesis investigates the character Pedro Dinis Ferreira-Quaderna in Ariano Suassuna's oeuvres, more specifically in three novels and a play: *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*, *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, and *As Conchambranças de Quaderna*. The metaphors 'Lunario Perpetuo', 'ground made of stars' and 'sky made of stones' are used in order to identify the components of the Quaderna Constellation and cater for both his facet as an astrologer and the "stone" as an important element in his creator's oeuvres. The study first explored Suassuna's fictional world and the means that made it possible for this character to exist, a man of Brazil's 'sertão' (backcountry) who claims to be the heir of the true Brazilian royal lineage. Second, the thesis discusses his baroque characteristic of reconciling opposites, according to which he unites opposing elements by proposing 'third-way' solutions. The study ends with the analysis of more specific personality traits, unveiled in his relationship with literature and with his creator. This character uses an idealizing mechanism, typical of cordel literature, to operate the mythification of reality. The dialogical structure in the oeuvres analyzed is composed of a dialogical level, which he establishes with the author, and a monological level, which he establishes with the other characters. Quaderna is composed on a humorous basis; he is the 'malandro' (Brazilian rogue) type, inspired in the classical picares of the Spanish Golden Age, yet his humorous facet mixes with his epic and tragic facets. He is nostalgic, resents the loss of his kingdom, and seeks the enchantment of the 'sertão' (backcountry). He sees the Brazilian race as "castaneous", and defends the monarchy and the rural aristocracy. In these aspects, he differs from Suassuna and stands as an independent, autonomous character who speaks for himself.

Key words: Ariano Suassuna; Quaderna; mythification; dialogismo; picaresque; exotopy.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1 – LUNÁRIO PERPÉTUO: ANÁLISE DO UNIVERSO SUASSUNIANO .....	16
1.1. Os povos da Rainha do Meio-Dia .....	17
1.1.1. Implicações do conceito de “povos da Rainha do Meio-Dia” .....	27
1.2. Criação e recriação em Ariano Suassuna .....	34
1.3. A cultura popular na formação literária de Suassuna .....	41
1.4. Arte erudita com raízes populares: o Movimento Armorial .....	52
1.5. Sertão medieval .....	62
CAPÍTULO 2 – CHÃO DE ESTRELAS: CONCILIAÇÕES, QUASE SEMPRE .....	71
2.1. Esquerda e direita .....	72
2.2. Sagrado e profano .....	80
2.3. História e ficção .....	89
2.4. Debilidade e poder .....	99
2.5. Conciliação de gêneros .....	106
2.6. Estilo régio .....	113
2.7. Tradição <i>versus</i> modernidade .....	121
CAPÍTULO 3 – CÉU DE PEDRAS: A CONSTELAÇÃO DE QUADERNA .....	130
3.1. A relação de Quaderna com a literatura .....	131
3.2. As diferentes vozes que nutrem Quaderna .....	145
3.3. Humor, epopeia e tragédia .....	159
3.4. De protagonista a antagonista .....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	189
REFERÊNCIAS .....	195
APÊNDICE: ENTREVISTA COM ANTONIO NÓBREGA .....	202

## INTRODUÇÃO

Ariano Suassuna foi um dos maiores escritores do Brasil do século XX e ficou conhecido por ser um grande defensor da cultura popular brasileira. Nascido e criado no Nordeste, onde morou por toda a vida, foi idealizador de um projeto nacional único, um pensador que via nas artes a grande arma para transformar a massa humana a que comumente chamamos povo em uma nação orgulhosa da sua história.

Suas obras mais populares são as suas peças, em especial o *Auto da Compadecida*, transformado em três filmes<sup>1</sup> e minissérie de TV, a ponto de algumas das falas das suas personagens terem se transformado em bordões. Suas “aulas-espetáculo” também foram bastante divulgadas, assim como as diversas entrevistas concedidas, principalmente depois do acesso generalizado à internet. Contudo, o livro para os seus alunos da UFPE, *Iniciação à estética*, seus poemas e seus romances são menos conhecidos do público em geral, embora sejam amplamente estudados pela comunidade acadêmica.

Investigar o universo suassuniano é mergulhar em um Brasil peculiar, que só é possível enxergar pelas lentes com que a sua literatura nos instrumentaliza. Seu sertão vestido de sol é estranhamente belo e assustador. Os tipos que passeiam pelas suas obras são arquetípicos dos habitantes daquela região, mas também são tipos humanos que bem poderiam transitar em outros universos ficcionais. Suassuna era um contador de histórias fascinante e um orador de habilidade rara. Possuía senso de humor afiado e um divertido repertório de anedotas de que lançava mão para ilustrar seus argumentos mais incisivos. Suas aparentes digressões nada mais eram que hábeis pontos para alinhar um raciocínio cristalino, ao fim do qual o público não tinha alternativa a rir, aplaudir e se convencer.

A maior parte desta tese foi escrita durante um período de isolamento e de grande sofrimento humano. A crise que tomou proporções mundiais fez todos reavaliarem suas trajetórias e provocou alguns a repensarem seus valores e planos. Nesse contexto, não poderia haver melhor companhia para os dias mais difíceis do que Ariano. Quando vinha o cansaço, a dúvida ou o labirinto mental, não havia palavras mais sábias e animadoras. A lição era: nem otimismo ingênuo, nem pessimismo amargo, mas realismo esperançoso. Esta tese é uma homenagem e um agradecimento pela sua capacidade de transpor o tempo e a morte e alimentar a minha fé no Brasil, apesar de a realidade mostrar um povo sofrido, um país desigual, uma realidade injusta.

---

<sup>1</sup> *A Compadecida* (1969), direção de George Jonas; *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), direção de Roberto Farias; e *O Auto da Compadecida* (2000), direção de Guel Arraes.

De maneira paradoxal, uma vantagem que se transforma em dificuldade ao fazer pesquisa acerca da obra de Ariano Suassuna é a sua vasta e generosa fortuna crítica. Há pesquisas relevantes há, pelo menos, 50 anos, em diferentes lugares do mundo, nem sempre de fácil acesso. Com o complicador do isolamento social imposto durante a maior parte da redação desta tese, algumas lacunas infelizmente não puderam ser preenchidas<sup>2</sup>.

Como o título indica, este estudo tem como objetivo investigar a trajetória da personagem Quaderna nas obras de Ariano Suassuna em que ele figura; há vasta publicação a respeito dos romances publicados na década de 1970, porém poucos trabalhos acerca das obras publicadas postumamente. O corpus da pesquisa se compõe de quatro trabalhos: *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, publicado em 1971; *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, romance em formato de folhetim, publicado entre 1975 e 1977, e posteriormente publicado em formato de livro, de maneira parcial, em 1977; *As Conchambranças de Quaderna*, peça escrita em 1987, mas publicada em 2018, após a morte do autor<sup>3</sup>; e *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, seu último romance, também publicado postumamente, em 2017<sup>4</sup>. Os objetivos gerais desta pesquisa consistem em explorar:

- a) a construção do universo suassuniano segundo sua visão sobre o Brasil e o Nordeste,
- b) a formação da personalidade de Quaderna no universo ficcional suassuniano,
- c) a trajetória da personagem na obra suassuniana, e
- d) diferentes facetas dessa personagem multidimensional.

Os objetivos específicos procuram responder às seguintes perguntas:

- a) Qual a relação de Quaderna com a literatura? De que forma essa relação influencia a sua visão de mundo?
- b) De que modo se apresenta a estrutura dialógica no discurso de Quaderna? Como é tratada a diversidade de vozes?
- c) Até que ponto Quaderna pode ser considerado uma personagem picaresca? Que outros elementos contribuem para a composição dessa personagem?
- d) De que maneira Quaderna se diferencia de Ariano Suassuna? O que o configura como uma personagem autônoma / independente?

---

<sup>2</sup> Acreditamos que algumas dessas lacunas teriam sido eliminadas com visitas presenciais aos locais de relevância em Pernambuco e na Paraíba, o que, infelizmente, não foi possível na época em que a maior parte desta tese foi escrita (2020-2021), devido à pandemia de Covid-19.

<sup>3</sup> Ariano Suassuna faleceu em 23 de julho de 2014.

<sup>4</sup> Quaderna também é personagem de *O Sedutor do Sertão ou o grande golpe da mulher e da malvada*, romance escrito em 1966 e publicado em 2020. Contudo, ele é mencionado apenas nos capítulos 29, 47 e 48, de maneira muito breve. Por esse motivo, essa obra não está incluída nesta tese.

A pesquisa bibliográfica e metodologia usadas neste estudo compreenderam a análise das obras de ficção e de não ficção do autor, palestras e entrevistas por ele concedidas e também palestras e entrevistas de estudiosos da sua obra. Foram consultados tantos livros, artigos, teses e dissertações quanto possíveis. Conseguimos, também, realizar uma entrevista com Antonio Nóbrega, amigo de Ariano, participante do Movimento Armorial e membro do Quinteto Armorial por dez anos. A redação da tese não foi organizada de acordo com a cronologia de produção ou publicação, mas de acordo com os temas propostos nas seções de cada capítulo.

Inicialmente, o *Romance d’A Pedra do Reino* e a *História d’O Rei Degolado* seriam parte de uma trilogia (*A maravilhosa desventura de Quaderna, o Decifrador, e a demanda novelesca do reino do Sertão*), em que a terceira parte seria o *Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*. Segundo Ariano Suassuna (1977b, p. 129), os três romances comporiam uma única obra, “fundamentalmente épica”, dividida em três partes: “uma espécie de rapsódia introdutória dos temas” (a *Pedra do Reino*); uma mais “épica, trágica e sertaneja-terrestre” (o *Rei Degolado*), com a “Guerra do Sertão Paraibano narrada através de seus três episódios principais – 1912, 1926 e 1930”; e, finalmente, uma “mais mítica, de amor e marinha” (*Sinésio, o Alumioso*). Porém, o autor desistiu de dar continuidade ao projeto enquanto escrevia o terceiro livro *Rei Degolado*, intitulado “A Guerra de Doze”. Dessa forma, três dos cinco livros desse romance, assim como *Sinésio, o Alumioso*, não foram publicados. Por esse motivo, não estão incluídos nesta pesquisa.

Das quatro obras analisadas nesta tese, a *Pedra do Reino* é a mais conhecida, tendo sido objeto de estudos de diversos pesquisadores, no Brasil e em outros países. Foi escrita entre os anos de 1958 e 1970 e publicada quando Ariano Suassuna já era um dramaturgo de sucesso. Uma colagem de diversos gêneros literários e épocas, nela Pedro Dinis revela, entre outras, sua identidade de verdadeiro imperador do Brasil, “Dom Pedro IV, o Decifrador”, e expõe seus sonhos, crenças, dilemas, temores.

Dois dos cinco livros do *Rei Degolado* foram publicados em 84 folhetos dominicais no *Diário de Pernambuco* de 15 de novembro de 1975 a 19 de junho de 1977; a primeira parte, *Ao Sol da Onça Caetana*, foi encerrada em 2 de maio de 1976 e a segunda parte foi intitulada *As Infâncias de Quaderna*. Em 1977, os primeiros 23 folhetos foram publicados em formato de livro, com o título de *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*. Os folhetos restantes nunca foram publicados em formato de livro; os outros três livros planejados nunca foram publicados em formato

algum. O último folheto termina com as inscrições: “Fim de *As Infâncias de Quaderna*. Continua no livro *A Guerra de Doze*” (SUASSUNA, 1977a, folheto LXXXIV), o que nos indica a intenção do autor, naquele momento, de continuar a obra.

*As Conchambranças de Quaderna* foi escrita em 1987 e encenada pela primeira vez em 1988; teve outras montagens ao longo dos anos, mas foi publicada apenas em 2018. Seus dois primeiros atos foram publicados em forma de prosa na *Seleção em prosa e verso* (1974) com os títulos “O casamento” e “O caso do coletor assassinado”, e o terceiro ato é baseado em um entremez, de 1961, intitulado “A caseira e a catarina”, publicado no volume 3 do *Teatro Completo* (2018a). Diferentemente do que acontece na *Pedra do Reino* e no *Rei Degolado*, nessa peça Quaderna se revela muito mais pelas ações do que pelo discurso, apesar da longa fala inicial do primeiro e do segundo atos.

*Dom Pantero*, assim como a *Pedra do Reino*, foi escrito e reescrito por anos e finalmente publicado em 2017. Apesar de trazer o termo “romance” no título, não se assemelha ao gênero da maneira como o grande público está acostumado, isto é, não é uma narrativa em prosa. Composto por um “Castelo-de-Cartas-Espetaculosas”, é mais uma coleção de pensamentos e ideias expostos no formato de palestra, entrevista ou “aula-espetaculosa”, como o próprio Dom Pantero denomina as suas apresentações.

Nos dois primeiros romances, Quaderna é protagonista e narrador; as suas várias facetas se desvelam com riqueza nos eventos narrados em primeira pessoa. No último romance, composto por dois livros, ele é coadjuvante e tem poucas falas nos dois volumes. Na peça, é protagonista, mas, em linhas gerais, as suas falas curtas revelam pouco dos seus pensamentos. Apesar de parecerem muito diferentes entre si, as quatro obras guardam semelhanças que permitem traçar um fio lógico de desenvolvimento da personagem. Em vários aspectos, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna é uma das personagens mais complexas criadas por Ariano Suassuna e, provavelmente por esse motivo, perdura, ao (re)aparecer em diferentes obras.

Demos o nome de “cosmografia” a essa trajetória, e escolhemos esse termo em homenagem à faceta astrológica de Quaderna, que se coloca como candidato a membro da “plêiade zodiacal e literária de Taperoá” (SUASSUNA, 2014, p. 177). O termo “cosmografia” se refere ao estudo e descrição do universo – uma “fotografia” do céu no momento em que se observa –, e acreditamos que se aplica bem ao que propomos nesta tese: analisar a trajetória da personagem nas quatro obras, como se cada uma delas fosse um corpo celeste que compõe a Constelação de Quaderna no universo suassuniano. É

importante enfatizar que se trata de *uma* fotografia possível e que não temos a pretensão de esgotar o tema com este estudo.

Como o título desta tese indica, analisaremos a cosmografia de Quaderna na “ilumiara”, vocábulo criado por Ariano Suassuna a partir da junção de “lumi” (sol) e “ara” (pedra) e se refere ao conjunto de lajedos, encontrados no sertão do Nordeste brasileiro, que contêm pinturas ou esculturas rupestres datadas de milhares de anos. Eram lugares sagrados, onde as civilizações ancestrais que habitavam o que hoje é a América do Sul realizavam seus cultos. O autor batiza a sua obra completa de “ilumiara”, e nela cada romance, peça ou poema representa uma rocha. Mantendo a metáfora, desse conjunto analisaremos os lajedos que contêm as pinturas ou esculturas em que Quaderna figura.

A parte final do título da tese se refere ao *verdadeiro* imperador do Brasil, e acreditamos que a escolha desse adjetivo também merece explicação. O universo suassuniano está repleto de “amarelinhos”, ou “quengos”, tipos pobres e maltratados, porém astutos: João Grilo, Simão, Cancão. De elaboração mais intrincada que a dessas personagens, Quaderna é bem mais que um quengo e tem aspirações ambiciosas. Ele se arroga o papel de herdeiro da verdadeira linhagem real brasileira, pois é um mestiço legítimo, filho da Rainha do Meio-Dia, destinado a instaurar o Quinto Império profetizado no livro de Daniel. Pedro Dinis dá vazão à necessidade de Suassuna de contar histórias mais complexas, do seu “mundo interior, que não estavam cabendo em peça de teatro”, como relata Silviano Santiago (1974, p. xvii). Ele consegue revelar mais nuances do rico caleidoscópio que é o Sertão “quente, áspero e pedregoso” do autor.

Por fim, o título longo que escolhemos, dividido em duas partes unidas pela conjunção “ou” é uma homenagem aos longos títulos das obras do autor, conforme discutiremos. Esses títulos, por sua vez, são uma homenagem aos folhetos de cordel.

Esta tese se organiza em três capítulos, que procuram cumprir os objetivos gerais e específicos definidos acima. O capítulo 1 investiga a visão de Suassuna a respeito do Brasil e do Nordeste; apresenta elementos essenciais para a compreensão de como o universo suassuniano é composto e de como ele possibilita o desenvolvimento de Quaderna. O capítulo 2 analisa a composição barroca da personalidade de Quaderna; discute a união de contrários realizada por ele, por meio de soluções de terceira via, e as concessões que ele não admite fazer. O capítulo 3 aprofunda a discussão a respeito dos seus traços de personalidade, que se revelam nos seus atos, pensamentos e fala, ao investigar a sua relação com a literatura, o seu discurso, as suas várias facetas e a sua relação com Ariano.

## CAPÍTULO 1 – LUNÁRIO PERPÉTUO: ANÁLISE DO UNIVERSO SUASSUNIANO

*Um Povo tem o direito de guardar o seu Segredo  
– e aqui estão as pedras do meu Céu e as estrelas  
do meu Chão. Por isso, pode-se dizer que este é o  
meu Lunário Perpétuo.*

Antonio Nóbrega  
(Dom Pantero)

Este capítulo explora o universo suassuniano por meio da busca de respostas para as perguntas: “Qual a visão de Ariano Suassuna sobre o Brasil? Qual a sua visão sobre o sertão nordestino? Quais as suas afinidades e afiliações literárias e artísticas?”. Para atingir os objetivos deste estudo, acreditamos que é necessário entender o universo ficcional em que Quaderna transita e as condições que propiciaram o desenvolvimento da personagem, antes que possamos partir para a análise dos seus traços de personalidade nos capítulos seguintes. O capítulo oferece uma contextualização literária a partir do lugar onde Quaderna nasceu e vive e das ideias que o nutrem.

O *Lunário Perpétuo* foi um almanaque ilustrado por xilogravuras, escrito por Jerónimo Cortés e publicado na Espanha no século XVI. Com ele, muitos camponeses aprenderam a ler e obtiveram orientações sobre os mais variados aspectos da vida. Continha informações astronômicas; previsões do tempo; previsões astrológicas; calendários de festas móveis; biografias de santos e papas; noções de direito, navegação, teologia, saúde, agricultura, biologia; entre outras informações de interesse geral. Na epígrafe está a bela metáfora do Lunário Perpétuo usada por Antonio Nóbrega. Decidimos dar esse título ao capítulo e a ele atribuímos o significado de “guia para a vida”, instrumento para compreensão do mundo. Nos inspiramos nessa epígrafe para dar título também aos capítulos 2 e 3 – “chão de estrelas” e “céu de pedras”.

A ideia do almanaque perpassa o trabalho de Ariano Suassuna tanto nas obras de ficção quanto nas de não ficção. Ele manteve uma coluna no *Jornal da Semana*, de Recife, denominada “Almanaque Armorial do Nordeste”, de dezembro de 1972 a junho de 1974, e outra, chamada “Almanaque Armorial” na *Folha de São Paulo*, de julho de 2000 a março de 2001. Nessas colunas, o autor desenvolvia por meio de ensaios o seu pensamento acerca da cultura e sociedade brasileiras, arte, filosofia, política. Anos depois, uma coletânea de artigos foi publicada com o título *Almanaque Armorial* por Carlos Newton Júnior (2008). O termo também é importante para o nosso estudo: Quaderna faz consultas regulares ao *Almanaque Astrológico, Zodiacal e Genealógico do Cariri*, cujas revelações ele interpreta como de essencial importância para sua vida e seu destino.



### 1.1. Os povos da Rainha do Meio-Dia

O cenário ficcional de Ariano Suassuna é o semiárido nordestino; a maioria das ações se passa no interior dos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Os acontecimentos que marcam a história de Quaderna se dão no sertão do Pajeú, interior da Paraíba, na Serra do Reino, de onde “descem águas que, através dos rios Pajeú, Piancó e Piranhas, são ligadas a três dos sete Rios sagrados e três dos sete Reinos” do seu império (SUASSUNA, 2014, p. 65). Ele mora em (Vila Real da Ribeira de) Taperoá, onde Ariano viveu dos 6 aos 14 anos. Seu universo está localizado longe do litoral e das capitais e é povoado de personagens de uma sociedade tipicamente rural, conservadora, religiosa, patriarcal e estratificada. Nessa sociedade, desfilam tipos populares, além de cangaceiros, retirantes, beatos, cantadores. Segundo Lígia Vassallo (1993, p. 44), o autor “tematiza prioritariamente a situação daqueles que se encontram em posição inferior na ordem social” e tem como protagonistas personagens que “não se identificam com aqueles que detêm posições de mando”; ela afirma que até mesmo aqueles que “exercem o comando no âmbito doméstico e familiar são contestados”.

Essa afirmação nos remete ao conceito de “sociedade vista de baixo”, de Bronislaw Geremek (1995, p. 196). Apesar de esse autor aplicar o conceito à novela picaresca espanhola, acreditamos que ele também se aplica ao universo suassuniano, em que o protagonista (por exemplo, João Grilo e Caroba) pertence, geralmente, à galeria de personagens de classes mais baixas, cujas ações e pensamentos denunciam a estrutura social e revelam a lógica de priorizar a sobrevivência e a subsistência. Quaderna transita entre essa premência e aspirações mais sublimes, conforme discutiremos, uma vez que ocupa uma posição de certo prestígio na sociedade de Taperoá.

Ariano Suassuna considerava que o povo do sertão, que vê a sociedade “de baixo”, possui herança comum e laços de irmandade com outros povos do mundo. Seu conceito de identidade transcende as fronteiras do Nordeste e do Brasil e se consolida a partir da irmandade entre povos geograficamente próximos ou distantes, em territórios não necessariamente contíguos. No texto *O Movimento Armorial* (SUASSUNA, 1974a, p. 19), o autor afirma que os artistas desse movimento estão “perfeitamente conscientes da unidade cultural de toda a América Latina” e também do “parentesco cultural que nos une à Arte hindu, à etíope etc”. Para ele, contudo, esse parentesco não implica pregar “nenhuma uniformidade cultural monótona”, mas, ao contrário, fazer questão de “preservar as peculiaridades nacionais e a independência individual de cada artista”.

Nesse texto não fica claro o motivo pelo qual o escritor acredita haver parentesco cultural entre os povos da América Latina e os povos da Índia e da Etiópia, por exemplo<sup>5</sup>. Porém, ele defende que são povos irmãos nas manifestações culturais, ainda que distantes geograficamente e com trajetórias históricas diversas.

É como se toda essa enigmática Cultura latino-americana antiga fosse uma só: florescendo entre os aztecas ou incas, teria decaído noutros lugares; mas têm, todas, ao que parece, uma origem única. No século XX, nós, brasileiros, mexicanos, uruguaios, colombianos, peruanos, paraguaios, bolivianos etc., tivemos, de repente, a consciência de que esses Reinos estranhos estavam fundamente entranhados em nosso sangue (SUASSUNA, 1974a, p. 19).

Ainda que não explicitada ou definida, para o autor existe uma origem comum. O parentesco entre os povos latino-americanos teve origem antes da colonização pelos europeus, foi negligenciado ou rompido por cerca de quatro séculos e recobrou relevância no século XX, na forma de conscientização e de chamada à união entre si e com povos de outros continentes. Na verdade, a ideia de parentesco entre os povos e de influência entre culturas não vale apenas para a América Latina, como bem lembra Edward Said (1994, p. xxv): “todas as culturas estão intimamente interligadas; nenhuma é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, não monolíticas”<sup>6</sup>. Esse raciocínio é congruente com a preservação das “peculiaridades nacionais”, contrária a uma “uniformidade cultural monótona”, como vimos na página anterior.

Dessa forma, Ariano alia a identidade do povo brasileiro ao pertencimento aos povos da “Rainha do Meio-Dia”: “Africanos, Índios, Ibéricos, Mestiços, Árabes, Asiáticos e Latino-americanos, isto é, todos os Brasileiros do mundo!”, como Quaderna resume, em *As Conchambranças de Quaderna* (SUASSUNA, 2018c, p. 674). Também chamada “Iarandara” pelo autor em *Dom Pantero*, o termo “Rainha do Meio-Dia” é uma referência ao trecho do Velho Testamento, no Livro I dos Reis, que narra o encontro do Rei Salomão com a Rainha de Sabá (SUASSUNA, 1976a, p. 17). No folheto XXIX do *Rei Degolado*, Quaderna afirma que ela “se levantaria contra as outras nações, reclamando contra elas por não terem procurado cumprir os planos de Deus”. Suassuna (1976a, p. 20) afirma que o conteúdo histórico do mito se ampliou e enriqueceu de vários

<sup>5</sup> Contudo, na sua tese de livre docência, o autor reproduz textos que defendem que os índios tupis eram aparentados aos egípcios e comenta: “O fato é que, qualquer que seja o valor ou desvalor histórico de todas essas hipóteses [...] para essa estranha ligação com a Rainha do Meio-Dia, semítica, acobreada, norte-africana e mediterrânea, asiática talvez” (SUASSUNA, 1976a, p. 63).

<sup>6</sup> Tradução nossa de: “[...] all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic”.

significados; nele, a Rainha do Meio-Dia reúne todas as raças escuras ao sul e em torno do Equador, compostas pelos povos morenos e magros do mundo, numa nação, que tem “uma missão apocalíptica de protesto e condenação messiânica que se dará no fim dos tempos ou em tempos remotos em relação ao tempo histórico de quem fala”. Ou seja, na visão moralizante do autor, os povos da Rainha do Meio-Dia têm uma missão redentora perante a humanidade.

Em linhas gerais, esses povos ocupam a maior parte do hemisfério sul no globo terrestre<sup>7</sup>. No *Rei Degolado*, Quaderna acredita que a nossa história é “somente um esboço, com lances e movimentos grandes mas isolados, dispersos e dilacerados”, mas que um dia será “uma História de grandes lances, unindo o País em torno de um grande sonho” (SUASSUNA, 1977b, p. 89). Na *Pedra do Reino*, ele afirma que o Reino do Meio-Dia é o sonho de “uma das maiores Nações do mundo”, que vai do México à Patagônia: “E quem sabe se daqui a muitos anos a Etiópia, a Angola, a África, a Índia, Portugal e a Espanha não vão querer se juntar a nós, realizando, no Mundo, o sonho da Rainha do Meio-Dia?” (SUASSUNA, 2014, p. 627). A essa indagação responde o seu primo Arésio, esclarecendo um pouco mais a definição de “povos da Rainha do Meio-Dia”<sup>8</sup>:

Nós, os Latino-americanos, ‘católicos e cavaleirescos, amigos da pompa e da Arte, seduzidos por todas as belezas – desde a plástica sensual até as mais elevadas manifestações do ritmo moral’ –, seríamos os legítimos herdeiros do espírito mediterrâneo. Por isso, seríamos o Povo indicado para se opor à sacrílega, subalterna e desumana Cruzada industrial dos Americanos, herdeiros da brutalidade fanática e puritana dos Nórdicos, do egoísmo e do apego ao dinheiro dos anglo-saxões (SUASSUNA, 2014, p. 627).

Vemos que essa distinção não é geográfica, mas atitudinal. Os latino-americanos têm características que não se definem pela localização, mas pela herança do “espírito mediterrâneo”: são povos supostamente mais subjetivos e emocionais. Os Americanos (leia-se “estadunidenses”) são sacrílegos e desumanos, herdeiros das qualidades mais negativas. É interessante a contradição evidente na definição desse cisma. A separação parece se basear em uma divisão entre um bloco predominantemente pobre e terceiro mundista, e um bloco rico e primeiro mundista, em que o primeiro é composto, majoritariamente, por antigas colônias dos impérios europeus. Porém, ao incluir Portugal

<sup>7</sup> No *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* (SUASSUNA, 2017), a Rainha do Meio-Dia é representada por Angola (p. 44), Brasil (p. 122), Cabo Verde (p. 212), Guiné-Bissau (p. 342), Moçambique (p. 492), Portugal (p. 660), São Tomé e Príncipe (p. 793) e Timor-Leste (p. 860).

<sup>8</sup> Essa fala de Arésio faz referência ao livro *Sonho de Gigante*, de J. A. Nogueira, de 1922. Ariano também discute essa obra na sua tese de livre docência, ao citar as qualidades eróticas, femininas e maternais dos povos latinos e morenos da Península Ibérica (SUASSUNA, 1976a, p. 22).

e Espanha no sonho da Rainha do Meio-Dia, Quaderna parece quebrar essa lógica e relevar o fato de que a história da Península Ibérica como colonizadora da América e da África foi baseada no “egoísmo e no apego ao dinheiro”, de que ele acusa os anglo-saxões.

O valor atribuído aos povos do norte e aos povos do sul reforça a representação do colonizador inglês ou do continental como frio e desumano e do colonizador ibérico como amigável e humano. Percebe-se uma congruência das ideias de Ariano Suassuna com as de Francisco Varnhagen, cuja *História Geral do Brasil* (1854-1857) é citada tanto na *Rei Degolado* quanto na *Pedra do Reino*, e com as de Gilberto Freyre, que elogia a adaptabilidade e miscigenação promovidas pelo colonizador português, em *Casa-Grande & Senzala*. Como comenta Sônia Ramalho de Farias (2006, p. 344), “as aspirações nacionalistas de Quaderna reatualizam a concepção freyreana de uma nação brasileira luso-tropical, alicerçada na ideologia conciliadora de uma convivência democratizante entre os três povos que constituem o fundamento da nossa nacionalidade”. A partir desse raciocínio, Quaderna concebe o conceito de “povo castanho” do Brasil.

Em *Vida de Quaderna e Simão*, Carlos Newton Júnior explica a distribuição dos povos da Rainha do Meio-Dia pelo mundo e define algumas de suas características:

Partindo da fronteira entre o México e os Estados Unidos, a linha cruza o Atlântico, passa abaixo da Grã-Bretanha e da França, confundindo-se com os Pirineus, separa a bota itálica do continente europeu, desce a costa do Adriático para separar também a Grécia, e depois sobe, costeando o Mar Negro, para englobar a Rússia e trazê-la, juntamente com todo o Oriente, incluindo a China e o Japão, para a parte meridional do mundo. Os povos de cima são frios e calculistas, mais afeitos à abstração pura e aos jogos mentais, ao pensamento lógico e a uma visão tranqüila e serena da Beleza, visão que se traduz naquilo que os estetas convencionam chamar de Belo; os de baixo, pelo contrário, são mais sensuais e orgiáticos, mais chegados à dança e à festa, mais dionisíacos e musicais, mais propensos à paixão e ao desequilíbrio, mais próximos do Trágico do que do Sublime (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 78-79).

Percebemos, por meio da delimitação dessa linha imaginária, que a definição suassuniana dos povos da Rainha do Meio-Dia abrange outros povos, além daqueles antes colonizados da América e da África, ignora diferenças históricas, étnicas, climáticas e geográficas, e transcende a separação entre Ocidente e Oriente e a divisão entre Primeiro, Segundo e Terceiro mundos, uma vez que inclui China, Japão, Rússia, nações da Europa Ocidental, entre outros. Esses povos se unem por afinidades psicológicas e afetivas que, para o autor, se revelam nas suas manifestações culturais e nas suas visões de mundo. Ao mesmo tempo em que há a “união de contrários, da tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de

opostos” (SUASSUNA, 1976a, p. 4), há o reforço do estereótipo de que os povos brancos, em geral dominadores, são frios e desumanos e de que os povos negros e mestiços são calorosos e carregam as características que serão redentoras da humanidade.

É importante acrescentar que, no ideário de Ariano Suassuna, os “outros” nem sempre são “os povos de cima”. Ao mesmo tempo em que há afinidades com povos de outros continentes, há divergência entre regiões do Brasil. Segundo Maria Thereza Didier (2012, p. 14-16), Ariano Suassuna tem “uma visão dual do Nordeste sensível contra o Sul produtivo – imagem também utilizada entre o Brasil e os Estados Unidos/Europa”. Ela acrescenta que ele é tomado pela obsessão de constituir “uma cultura singular que possa se contrapor ao outro e à homogeneização provocada pela modernização” e que Ariano “constrói sua interpretação sobre o Brasil apontando para um caminho estético definidor de uma suposta origem que precisa ser retomada para que o país volte a ser encantado”. É um sentimento nostálgico, de busca do encantamento perdido.

Essa noção de “encantação”, é compartilhada por Gabriel García Márquez, em relação à América Latina. Ao comentar por que os seus leitores europeus não viam a realidade que inspira a magia das coisas que contava, ele afirmava que “o racionalismo [deles] os impede de ver que a realidade não termina no preço dos tomates ou dos ovos. A vida cotidiana na América Latina nos demonstra que a realidade está cheia de coisas extraordinárias” (MÁRQUEZ, 1982, p. 39). Para García Márquez, a encantação é realidade; para Suassuna, foi perdida. Apesar das semelhanças na “encantação”, Suassuna se desvincula do realismo mágico latino-americano. Ao passo que García Márquez (1982, p. 33) revela a influência de Kafka como definitiva para se tornar escritor (“Quando li aos dezessete anos *A Metamorfose*, descobri que ia ser escritor.”), Ariano afirma:

O realismo mágico hispano-americano é meio europeizado, o brasileiro é muito mais nacional. No caso dos outros, não sei; mas no meu o que acontece é que, para chegar à expressão novelística a que cheguei no romance *A Pedra do Reino*, eu parti de fontes bastante diferentes, as mesmas das quais partira para meu Teatro: os clássicos e o Romanceiro Popular do Nordeste. [...] Pelo que me lembro, não julgo ter recebido influências dos europeus contemporâneos para escrever *A Pedra do Reino*. Recebi de Homero, de Cervantes, da novela de cavalaria, de Boccaccio, da novela picaresca, de Gógol, de Tolstoi, de Dostoiévski e, mais do que tudo, de uma linhagem brasileira que está definida no próprio romance e que, se devesse ser resumida em dois polos, estaria expressa no nome de Euclides da Cunha e nesse vasto e rico patrimônio da Literatura de Cordel (SUASSUNA apud DIDIER, 2012, p. 69).

O autor valoriza, portanto, a influência dos europeus do passado, como Cervantes e Boccaccio, mas refuta qualquer influência europeia contemporânea, à exceção de

Federico García Lorca, “com suas planícies áridas, sua Andaluzia repleta de mitos, ciganos, cavaleiros, tipos populares, e suas memórias de um passado castelão e heroico” (TAVARES, 2007a, p. 52), que descrevia um mundo “parecido com o mundo [de Ariano], de cavalos, de touros, de ciganos e coisas parecidas com o sertão” (NOGUEIRA, 2002, p. 91). Ele citava as seguintes obras como fundamentais para entender a formação cultural do Brasil: *Casa-Grande & Senzala*, *Raízes do Brasil*, *Os Sertões*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Quincas Borba*, *O Cortiço*, *Grande Sertão: Veredas*, *História da Literatura Brasileira*, a obra de Câmara Cascudo, a de Capistrano de Abreu (TAVARES, 2007a, p. 113). E admirava José de Alencar, Silvio Romero, Clovis Bevilacqua, Araripe Júnior, Augusto do Anjos, Tobias Barreto, entre outros (SUASSUNA, 1976a).

Na busca da encantação perdida, Ariano Suassuna (1974a, p. 63) elege “culturas inferiores e superiores” e deixa claras as suas preferências e as suas antipatias: “um País pode ser rico e poderoso, como os Estados Unidos e ter uma Cultura inferior à da Índia, país pobre”. Ele também defende que “a noção de ‘progresso’ vale para a tecnologia, mas não para a Arte e a Literatura” e que “a Arte não depende de subdesenvolvimentos ou desenvolvimentismos”. Está claro o que o autor considera como país desenvolvido e país subdesenvolvido, mas não fica claro por que ele considera a cultura da Índia superior à dos Estados Unidos; voltaremos a esse ponto na subseção 1.1.1. É interessante perceber que o autor rechaça a noção de “progresso” para a cultura, a arte e a literatura, ou seja, no seu universo de valores, não há culturas mais avançadas e menos avançadas.

Esse ponto tem relevância quando Suassuna discute o papel e a origem da arte no Brasil. Para o autor, é um “preconceito enorme” acreditar que a história cultural brasileira tem pouco mais de 500 anos. “É considerar como produção cultural apenas aquilo que se deu após a colonização pelos portugueses e ignorar tudo o que se produziu antes desse momento e que também contribuiu para forjar a identidade nacional brasileira”<sup>9</sup>. Como exemplos, cita a arte rupestre da Pedra do Ingá, na Paraíba, e da Serra da Capivara, no Piauí. Cita, também, a representação de uma cena do teatro indígena e pontua que são comuns as afirmações de que o teatro nasceu na Grécia e de que o teatro brasileiro nasceu com a vinda dos jesuítas ao Brasil; ele afirma que “essa representação indica que os jesuítas trouxeram uma contribuição importantíssima, mas o teatro já existia”<sup>10</sup>.

Essas reflexões nos remetem ao *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. [...]”

<sup>9</sup> Disponível em Ariano Suassuna: riqueza e encantos da cultura brasileira (link disponível nas referências).

<sup>10</sup> Idem para nota 9 desta tese.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro. [...] Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1928). No manifesto, a ideia do descobridor/colonizador como salvador mais culto é totalmente rejeitada. Tanto para Ariano Suassuna quanto para Oswald de Andrade, aqueles que habitavam o Brasil antes da chegada dos portugueses já constituíam uma civilização evoluída e feliz, que foi brutalmente atacada e dominada pelo invasor. Essa ideia nos remete ao início desta seção, em que discutimos a afirmação suassuniana de um parentesco entre os povos da América Latina, que se estende aos povos mestiços do mundo – a comunidade imaginada da Rainha do Meio-Dia, conforme discutiremos.

Aqui cabe comentar a crítica veemente de Ariano Suassuna ao Tropicalismo e ao Manguebeat, movimentos que ultrapassaram as fronteiras do Nordeste e forneceram uma proposta de produção artística brasileira baseada na integração de diferentes influências culturais. Suassuna se opôs ferrenhamente à guitarra elétrica e à mistura de ritmos locais ao rock e ao hip hop. Porém, por que motivo Ariano aceitava – e até mesmo celebrava – a influência de Portugal e Espanha, os colonizadores do passado, e rejeitava a influência dos Estados Unidos e da Europa contemporânea, os colonizadores do presente?

Há alguns caminhos possíveis para tentar responder a essa indagação. Em primeiro lugar, podemos pensar em uma reação à perda de protagonismo e uma consequente atitude protecionista de Ariano Suassuna, líder do Movimento Armorial, em relação ao Movimento Tropicalista, das décadas de 1960 e 1970, e ao Movimento Manguebeat, da década de 1990. Embora esses três movimentos fossem inovadores na sua maneira de repensar a identidade nacional, as premissas dos dois últimos eram contrárias às armoriais e, portanto, concorriam pela definição do que seria autenticamente brasileiro. Contudo, essa hipótese não nos parece plausível, uma vez que Ariano se considerava um autor de poucos livros e poucos leitores (SUASSUNA, 2013, p. 13) e, portanto, não se preocuparia com esse protagonismo. As hipóteses que levantamos a seguir nos parecem mais razoáveis.

Conforme nos explica Eduardo Dimitrov (2011), Suassuna argumentava que, apesar de o Movimento Armorial também se valer de influências externas, esses elementos ligavam-se diretamente à cultura popular desenvolvida no Nordeste, o que não era verdadeiro para nenhum produto da indústria cultural massificadora, pois essa não correspondia ao espírito da cultura popular e deturpava a sua lógica própria. Para Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002, p. 213), o autor vivia uma tensão transhistórica entre homem e máquina, o que, segundo Carlos Newton Júnior, é mais verdadeiro para

Quaderna do que para Suassuna, uma vez que o autor não rejeitava a modernidade, mas a cultura de massa e o consumismo da sociedade capitalista. Maria Thereza Didier (2000) argumenta que, à semelhança dos românticos alemães no século XVIII, os armoriais equacionavam “popular” a “autêntico” e vinculavam a cultura popular à sua origem rural – quanto mais urbana, menos autêntica<sup>11</sup>.

Vemos, também, uma explicação que nos parece estar ligada ao sistema de crenças de Ariano, que o levava a ver o colonizador contemporâneo como “alteridade ameaçadora” (DIDIER, 2000, p. 199). Para essa análise, tomaremos emprestada a discussão de Benedict Anderson a respeito das guerras de independência entre as colônias americanas e as metrópoles. Anderson interpreta que se tratava, em última instância, de “guerras entre parentes”, uma vez que os “crioulos” revolucionários descendiam dos colonizadores europeus. Ele as classifica, surpreendentemente, de guerras “tranquilizadoras”, uma vez que “o vínculo familiar garantia que, após um certo período de ressentimento, fosse possível reatar íntimos laços culturais, e às vezes políticos e econômicos, entre as ex-metrópoles e as novas nações” (ANDERSON, 2008, p. 262).

Se transpusermos esse raciocínio à aceitação de Suassuna da herança ibérica, em contraste com a sua crítica à influência cultural dos Estados Unidos e da Europa contemporânea, podemos inferir que ele via aquela como “influência de família”, um elemento de contribuição para a consolidação da identidade brasileira, ao passo que esta se configurava como “influência estrangeira”, invasora, que iria contaminar e desvirtuar as manifestações culturais tipicamente brasileiras. Nessa concepção, a preponderância da herança portuguesa sobre a africana e indígena para a formação cultural brasileira não é considerada por ele como invasora ou como elemento de contaminação. Quaderna tem posicionamento similar e crê que a instauração do Quinto Império acarretará “o retorno à imagem idealizada de um mundo cultural arcaico, isento da contaminação nefasta dos componentes exógenos, representantes do capitalismo industrial” (FARIAS, 2006, p. 496). Portanto, a influência do colonizador ibérico é vista, tanto pelo autor quanto pela personagem, como formadora de costumes, aglutinadora de valores, e como contribuição essencial para a identidade nacional, ao passo que a influência do colonizador contemporâneo é vista como ameaça esfaceladora de uma suposta harmonia cultural.

---

<sup>11</sup> Nessa mesma obra, *Emblemas da sagração armorial* (DIDIER, 2000), vide análise da vinculação dos conceitos de cultura popular, atraso, espontaneidade, irracionalidade e infantilidade e do esvaziamento do termo “popular” como conceito que pode expressar formas diversas de lutas e experiências.



Outro conceito desenvolvido por Benedict Anderson que nos parece relevante transpor para esta discussão é o de “comunidade imaginada”, segundo o qual uma nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32), composta por indivíduos cuja existência é conhecida de todos os membros, porém cuja identidade (individual) em particular é desconhecida dos demais. Segundo ele,

nacionalidade e nacionalismo são *produtos culturais específicos*. Para bem entendê-los, temos de considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneiras seus significados se transformaram ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma *legitimidade emocional tão profunda*. [...] A criação desses produtos, no final do século XVIII, foi uma destilação do “cruzamento” complexo de diferentes forças históricas. No entanto, depois de criados, esses produtos se tornaram “modulares”, *capazes de serem transplantados* com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas”. (ANDERSON, 2008, p. 30) [grifo nosso].

Como vemos, trata-se de um conceito relativamente novo, porém poderoso e excludente. A ideia de irmandade atinge classes sociais e regiões geográficas diferentes (dentro de um mesmo limite), com graus variados de intensidade, e é capaz de unir em torno de si grupos política ou ideologicamente antagônicos. Anderson (2008, p. 34) acrescenta que a nação sempre é concebida como uma profunda “camaradagem horizontal” e que, em última instância, foi esse sentimento de fraternidade que levou tantas pessoas, nos últimos séculos, a matarem ou morrerem por “essas criações imaginárias limitadas”. O segundo grifo na citação acima atenta para a afirmação de que a legitimidade desse conceito é “emocional” e “profunda”, ou seja, os conceitos de nacionalidade e nacionalismo são compostos por um poderoso conjunto de crenças e de valores construídos. É essa compreensão, a nosso ver, que possibilita explicar como grupos diversos passam a defender uma ideia unificadora. Não se trata de uma aliança racional, estratégica ou pragmática, mas de uma união baseada em um imaginário calcado em significados que constroem uma identidade comunitária, por mais díspares que os membros dessa comunidade venham a ser dos demais. Em outras palavras, o que une é a crença de compartilhamento desse imaginário, ainda que as condições sociais concretas e as identidades individuais sejam divergentes. Esse conceito nos parece adequado para compreender de que forma Ariano Suassuna consegue unir tantos povos tão diferentes sob a mesma égide. Na nossa visão, os povos da Rainha do Meio-Dia são uma

comunidade imaginada pelo autor, que reúne grupos ou nações bastante diversos por meio da construção, ou antes interpretação, de um conjunto de traços abrangentes e gerais.

Benedict Anderson (2008, p. 199-200) afirma, também, que “as nações inspiram amor” e que “os frutos culturais do nacionalismo – a poesia, a prosa, a música, as artes plásticas – mostram esse amor com muita clareza, e em milhares de formas e estilos diversos”. No caso da literatura de Ariano Suassuna, esse amor se revela tanto em relação ao povo brasileiro quanto em relação aos povos da Rainha do Meio-Dia. O termo “nação” é usado para fazer referência ao Brasil, apenas. Contudo, a noção de irmandade entre povos com realidades semelhantes os une sob o mesmo “reino”. Conforme sua própria definição, Suassuna (1976a, p. 1) é “um brasileiro, um latino-americano” que pertence “aos povos castanhos e insulares – também insulados – da Rainha do Meio-Dia, povos integrantes da Raça parda e bruna do mundo”, que ele caracteriza paradoxalmente como “ao mesmo tempo noturnos e solares, apolíneos e dionisíacos” e também como “mais dançarinos e musicais do que reflexivos, mais da ‘plástica sensual’ e da pulsação do ritmo estético do que da abstração”.

Além das realidades que Ariano interpreta como semelhantes, há laços culturais e artísticos, e esses povos tendem a se identificar pelo elemento emocional, em vez do racional. São, também, povos que trazem características aparentemente contraditórias, mas que carregam o traço “castanho” a que o autor se refere, formado por uma “fusão e união de contrários” cuja visão de mundo está contida numa mitologia, arte e literatura ligadas “ao que existe de mais primordial, vigoroso, elementar e subterrâneo no espírito humano” (SUASSUNA, 1976a, p. 12). Segundo Maria Thereza Didier (2000, p. 158), Suassuna acredita que essa reunião de contrários é o que transforma o Nordeste em lugar privilegiado e mais representativo da cultura brasileira. Para essa autora (DIDIER, 2012, p. 131), o nacionalismo de Suassuna “convive com o desejo de uma comunidade racial e cultural latina e para isso contrapõe-se a outros projetos de Brasil que intentam apagar ou modificar as origens ibéricas para torná-lo um país moderno”. Isto é, a interpretação suassuniana coloca o Nordeste brasileiro como centro de um reino de povos mestiços cuja missão é reconduzir a humanidade aos caminhos de Deus.

Como vemos, o Lunário Perpétuo de Ariano Suassuna contém uma visão barroca, de unidade de contrários, segundo a qual os brasileiros pertencem a um reino que é bem diferente e mais extenso que o antigo reino de Portugal e são irmãos de povos política e geograficamente distantes, mas culturalmente semelhantes.

### 1.1.1. Implicações do conceito de “povos da Rainha do Meio-Dia”

O conceito de “povos da Rainha do Meio-Dia” não está livre de ambiguidades e contradições. Como vimos, ao partir de uma definição geográfica nebulosa e de uma semelhança cultural questionável, esse conceito revela muito mais os valores e julgamentos de Ariano Suassuna, e sua visão barroca do mundo, do que uma precisão nesse agrupamento. Na tentativa de combater o preconceito e a discriminação contra os povos mestiços e pobres do mundo, a sua definição cria novos preconceitos, ao estabelecer, por exemplo, que as características dionisíacas, musicais e sensuais dos “povos do Meio-Dia” são desejáveis e superiores aos traços frios, calculistas, lógicos e racionais dos “outros povos”. Algumas vezes acusado de xenofobia devido às suas declarações, Ariano Suassuna reagia a essas críticas:

Como eu faço essa valorização da cultura brasileira, as pessoas pensam que eu tenho hostilidade a outras formas de cultura. Não tenho nenhuma. O que é que eu teria contra Dostoiévski? Não tenho nada. E outra coisa: eu não sou um ufanista, não. Eu não gosto de uma pessoa porque é brasileira, não. Nem gosto de uma pessoa porque é popular. Eu gosto disso [aponta para fotos de arte popular] porque é bom. Agora, também quando eu tenho hostilidade a uma figura da cultura massificada que andam querendo nos impor aí como modelo, contra esse eu tenho... muita coisa, tenho muita coisa, porque não presta, mesmo. [...] Então eu digo: como é que nós vamos deixar de lado uma cultura como essa, que é expressão do nosso país e do nosso povo, e que pode ser uma lição para todos nós? De maneira nenhuma. [...] Isso não significa nem ufanismo, nem exclusivismo, nem chauvinismo da minha parte. Eu não tenho por nenhuma cultura nenhuma hostilidade. O que eu quero é fortalecer a nossa. Porque então qualquer coisa que vem de fora, em vez de ser uma influência que nos descaracteriza, que nos esmaga, que nos corrompe, passa a ser uma incorporação que nos enriquece<sup>12</sup>.

Essa declaração esclarece alguns pontos. Em primeiro lugar, o fortalecimento da cultura brasileira promove o seu enriquecimento, por meio da incorporação de elementos de outras culturas em contato com ela. Para que isso aconteça, a influência que vem de fora precisa ser de qualidade, não pode representar uma ameaça à cultura local, nem descaracterizá-la. Esse argumento, mais uma vez, nos remete ao *Manifesto Antropófago*: “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. [...] Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.” (ANDRADE, 1928). Aqui, a “absorção do inimigo” por meio da antropofagia se assemelha à “incorporação que nos enriquece”, mencionada por Ariano,

<sup>12</sup> Disponível em Ariano Suassuna: riqueza e encantos da cultura brasileira (link disponível nas referências).

e nos fortalece na luta contra o que Oswald de Andrade denomina a “peste dos povos cultos e cristianizados” e Ariano, “uma influência que nos descaracteriza, que nos esmaga, que nos corrompe”. Percebemos a congruência entre o discurso de Suassuna e o dos modernistas<sup>13</sup>.

Em segundo lugar, cultura inferior, que abordamos mas não esclarecemos na seção 1.1, é cultura de massa, imposta como modelo, que descaracteriza a cultura brasileira, porque não tem valor cultural (“não presta”); o autor aqui se refere mais precisamente à cultura de massa produzida nos Estados Unidos e na Europa contemporânea. Provavelmente por esse motivo, ele considera a cultura da Índia como superior. Esse argumento não está desenvolvido no texto *O Movimento Armorial*, conforme havíamos destacado anteriormente, mas foi desenvolvido por Ariano Suassuna ao longo de sua carreira, em diversos artigos e palestras. O autor mencionava artistas da cultura pop, principalmente de origem estadunidense, para criticar a baixa qualidade da produção cultural e o seu caráter massificador. Talvez aqui esteja um complemento à discussão a respeito do Tropicalismo e do Manguebeat: o uso da guitarra elétrica e a mistura do maracatu e do côco com ritmos estrangeiros era interpretada pelo autor como descaracterização dos ritmos brasileiros, em vez de representar um movimento antropofágico, com a apropriação e o fortalecimento do ritmo local.

Ainda a respeito de culturas inferiores e da ideia de progresso em arte, Ariano Suassuna afirmava que “não existe progresso em Arte: existem mudanças, variações. A visão exclusivamente eurocentrista da Cultura é que tem causado certos preconceitos e graves erros de avaliação em tal campo”. Para ele, as obras de arte que se tornavam universais não haviam sido produzidas com esse fim, antes de tudo eram obras nacionais que se universalizavam por sua qualidade e grande divulgação; as grandes obras criadas em locais determinados e com as características dos países em que foram realizadas “tornaram-se universais por sua alta qualidade e pela divulgação que alcançaram, o que permitiu a cada uma delas ser incluída no patrimônio comum da Arte mundial”. Ele concluía que era preconceituoso considerar “estreita e arcaica toda a obra de arte que se preocupe com a identidade nacional” (NOGUEIRA, 2002, p. 230).

Terceiro, ser original do Brasil não é garantia de ser automaticamente superior. Por esse motivo, Suassuna não se considerava ufanista nem exclusivista. A esse propósito, é conhecida a crítica que ele fez à matéria “Preferência Nacional”

---

<sup>13</sup> Segundo Antonio Nóbrega (2018, linha 434 do Apêndice), em entrevista para esta tese, antes de Ariano batizar o Quinteto Armorial, pensou em chamá-lo de Quinteto Mário de Andrade.

(CANÔNICO; NOVAES, 2007), do caderno *Folha Ilustrada*, em seu elogio à banda Calypso<sup>14</sup>. Para o autor, ao povo brasileiro é oferecida “arte de quarta categoria”, “nivelada pelo gosto médio”<sup>15</sup>, o que o decepcionava e não fazia jus ao que o povo brasileiro merecia. Ele dizia se entusiasmar pelo Brasil por onde passava, de norte a sul, mas que ao povo só era dada a oportunidade de conhecer o que havia de ruim. O seu papel, como artista, era desmoralizar aqueles que diziam que o povo brasileiro não gostava de arte de qualidade. Além disso, era preciso “voltar a encarar as Artes do fecundo caos original”, o que promoveria uma “fraternidade semelhante à de nossos sangues, reunidos na América Latina numa posição diametralmente oposta à uniformidade monótona sonhada pelos racistas” (SUASSUNA, 1974a, p. 33).

Para ele, a produção artística e cultural não se dá de maneira organizada, prescritiva ou previsível, e deve ser fraterna, entre os povos da América Latina, e, por extensão, entre os povos da Rainha do Meio-Dia. As ideias de caos e fraternidade revelam o espírito dionisíaco e a necessidade de influência mútua entre culturas para o seu fortalecimento. Portanto, entendemos que Ariano Suassuna percebia a sua atitude como de protecionismo em relação às manifestações culturais dos povos, em vez de uma atitude de agressão à cultura alheia. Ao citar Dostoiévski, outro defensor da cultura local<sup>16</sup>, Suassuna se declara alinhado a uma posição preservacionista e reativa à imposição de uma cultura contra a sua, mas não a uma posição hostil.

A citação de Ariano no início desta seção guarda semelhanças com a seguinte fala do Mahatma Gandhi: “Não quero a minha casa cercada de muros por todos os lados, nem as minhas janelas lacradas. Quero que as culturas de todos os lugares circulem pela minha casa com toda liberdade. Mas me recuso a ser expulso por qualquer uma delas”<sup>17</sup>. No seu discurso de posse na ABL, o autor cita uma frase de Gandhi, que leu “por volta de 1980”, que lhe “impressionou profundamente”:

Dizia ele [Gandhi] que um indiano verdadeiro e sincero, mas pertencente a uma das duas classes mais poderosas de seu país, não deveria nunca vestir uma roupa feita pelos ingleses. Primeiro, porque

<sup>14</sup> O autor se dizia “pessoalmente insultado” pela afirmação de Eduardo Miranda de que a Banda Calypso era “super brega, a cara do Brasil”. Crítica de Suassuna disponível em: Ariano Suassuna: banda Calypso (link disponível nas referências).

<sup>15</sup> Ariano Suassuna: brasileiro não gosta de osso (link disponível nas referências).

<sup>16</sup> Trata-se do embate entre ocidentalistas e eslavófilos de que participou Dostoiévski. A esse respeito, vide, por exemplo, *Diário de um escritor (1873)*: meia carta de um sujeito. No *Rei Degolado*, folhetos LXIII e LXIV, Samuel acredita que os ocidentalistas e os eslavófilos têm na sua versão brasileira os urbanistas e os sertanistas, respectivamente.

<sup>17</sup> Tradução nossa de: “I do not want my house to be walled in on all sides and my windows to be stuffed. I want the cultures of all lands to be blown about my house as freely as possible. But I refuse to be blown off my feet by any” (link disponível nas referências).

estaria se acumpliciando com os invasores. Depois, porque estaria, com isso, tirando das mulheres pobres da Índia um dos poucos mercados de trabalho que ainda lhes restavam (SUASSUNA, 1990).

Ele usa essa citação para explicar o motivo de ter preferido que uma costureira e uma bordadeira de Recife confeccionassem o seu fardão, com tecido produzido no Brasil, em vez de deixar que o alfaiate oficial da ABL o fizesse. Braulio Tavares afirma que a acusação de xenofobia contra Ariano não procede, uma vez que basta assistir às suas “aulas-espetáculo” ou ler as entrevistas que ele concedia para perceber a enorme quantidade de dramaturgos, músicos, escritores, pintores estrangeiros que ele conhecia, dizia admirar e cuja influência confessava. Para Tavares (2007a, p. 114), “na hipótese mais extrema, seria uma xenofobia seletiva”.

Nesse ponto da discussão, é necessário diferenciar a posição do escritor Ariano Suassuna daquela da personagem Quaderna, em relação ao “estrangeiro”. As tintas que o protagonista usa são, claramente, carregadas de mais hostilidade. Assim se apresenta Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna no *Romance d’A Pedra do Reino*:

Para ser mais exato, preciso explicar ainda que meu “romance” é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido. 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, 2014, p. 34) [grifo do original].

Essa hostilidade de Quaderna em relação ao estrangeiro se revela ao longo da *Pedra do Reino*. Ele reafirma a “superioridade do Sertão sobre aquele Reinozinho besta, estrangeirado e mixuruca que é a França” (SUASSUNA, 2014, p. 81) e afirma que até os monstros latino-americanos são superiores aos “bestíssimos monstrinhos estrangeiros que aparecem em outras epopeias” (SUASSUNA, 2014, p. 409). Sua atitude prontamente rejeita qualquer elemento que não seja brasileiro e, ao longo da narrativa, faz tentativas repetidas de diminuir o valor do estrangeiro, mesmo português ou espanhol, e ressaltar o valor daquilo que é local, nacional. Na construção de um divertido raciocínio falacioso,

Quaderna pondera que “o Português é a língua mais bela e mais forte do mundo” e que, portanto, “o ‘Gênio Máximo da Humanidade’ só poderá ser alguém que escreva em Português!”<sup>18</sup> (SUASSUNA, 2014, p. 215). Sua obra será “um enigma sério, um enigma de gênio, um enigma brasileiro, sertanejo e epopeico”, que não conterà “nada dessas outras coisas que costumam fornecer pistas aos decifradores dos ridículos enigmas estrangeiros” (SUASSUNA, 2014, p. 364).

Desses trechos, podemos depreender que o “estrangeiro” é, primordialmente, setentrional. Ao criticar os imperadores portugueses no Brasil, ao afirmar que Homero não existiu e que a comitiva do Comandante Manuel Pereira era maior que a dos Doze Pares de França, Quaderna corrobora a polarização entre os povos da Rainha do Meio-Dia e os “outros povos”, não meridionais. A língua portuguesa não é o idioma do império português, mas, incorporada à identidade da nação brasileira, é a única língua em que o gênio maior (ele mesmo, Quaderna) escreverá. Sua hostilidade é tamanha que está presente nos seus rituais religiosos, em que pede intercessão direta da Providência Divina:

Quando chegar o Século do Reino, e for anunciada a Vigília de fogo, o Senhor enviará a Coluna de brasas sobre o acampamento e o território dos estrangeiros e dos criminosos e poderosos aliados seus. A Onça de fogo do Sertão destruirá seus Exércitos, despedaçando as rodas dos carros-de-combate, e todos os traidores serão arrojados do Sertão para o fundo do Mar. Dirão assim os Estrangeiros: ‘Fujamos dos Brasileiros e outros Latinos, porque o Deus de Fogo peleja a favor deles e contra nós!’ E o Deus de Fogo dirá a Quaderna: ‘Estende a tua Mão desde a Pedra do Reino até o Mar, para que as águas de Sal se voltem contra os Estrangeiros e corroam seus Carros diabólicos, suas máquinas de fogo e sua cavalaria de engenhos de chamas!’ (SUASSUNA, 2014, p. 557).

Os brasileiros e outros latinos, ou seja, os povos da Rainha do Meio-Dia triunfarão sobre o Estrangeiro, possuidor de “carros diabólicos e máquinas de fogo”. Quaderna descreve o locomóvel de Antonio Moraes como “máquina diabólica”, no *Rei Degolado* (SUASSUNA, 1976b, folheto XLVI).

Lembramos aqui que Quaderna não é Ariano, conforme o próprio autor afirmou em diversas ocasiões, por exemplo, em Entrevista ao Programa Roda Viva<sup>19</sup>. À personagem são emprestadas informações biográficas do escritor, conforme discutiremos no capítulo 2, porém Quaderna se configura de maneira autônoma e, em alguns aspectos, diversa do seu criador, como veremos no capítulo 3. Ariano não era contra a modernização, mas contra o consumismo e a cultura de massa.

---

<sup>18</sup> Segundo Ariano Suassuna, Cervantes afirmava que o português é a língua “mais sonora e musical do mundo”. Disponível em: Ariano Suassuna: como é seu nome? (link disponível nas referências).

<sup>19</sup> Link disponível nas referências.

A definição dos povos “castanhos”, ou do povo brasileiro como “castanho”, defendida por Quaderna, apresenta problemas, como bem explica Carlos Newton Júnior:

Talvez o maior problema dessas teorias encontre-se no fato de que, em última instância, elas terminam por identificar o conceito de Povo com o de Raça, inserindo uma espécie de determinismo biológico no campo da Cultura. Ora, toda e qualquer teoria que apregoe uma estabilização racial, mesmo pensada de boa-fé, não deixa de representar uma forma inconsciente de racismo. Porque tanto no “pardo” de Euclides, quanto no “castanho” de Ariano, se se pensa, a princípio, em certo “escurecimento” do branco, pensa-se, concomitantemente, em “embranquecimento” ou “clarificação” do negro. No caso de Suassuna, porém, teve ele tempo para reconhecer isso muito antes dos seus críticos, e é por isso que a “Onça Castanha”, animal que chegou a representar, na simbologia particular do autor, o Povo brasileiro, transformou-se, anos depois, durante o período de silêncio e recolhimento ao qual Suassuna se submeteu, [...] na “Onça Malhada” que tão bem nos representa hoje em dia (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 78-79).

Consciente do preconceito que as suas ideias disseminavam<sup>20</sup>, apesar de a intenção inicial ter sido justamente o contrário, Ariano Suassuna revisita seus conceitos. Em entrevista a Maria Thereza Didier, ele explica que, a seu ver, “esse sonho da estabilidade no pardo ou no moreno ou no castanho é um desejo inconsciente de apagar a mancha negra” e que ele chegou à conclusão de que deveria “usar, inclusive na parte teórica, a onça malhada, porque o Brasil é uma onça malhada, e não castanha” (DIDIER, 2012, p. 199-200). A onça castanha, portanto, representa uma mistura homogênea de cores/raças, ao passo que a onça malhada representa melhor o povo brasileiro porque a sua pelagem exhibe cores distintas e distinguíveis. Em analogia à formação étnica do povo brasileiro, há marcas evidentes deixadas por diferentes etnias, que não devem ser apagadas. Dessa forma, o escritor reforça a sua determinação em reverter seu posicionamento racista.

Quaderna, porém, foi criado anteriormente a essa tomada de decisão e, cristalizado nas obras que logo se popularizaram, principalmente a *Pedra do Reino*, permanece como defensor do povo “castanho”, inconsciente do racismo inerente a esse conceito. É um exemplo das diferenças existentes entre autor e personagem.

Na verdade, essa e outras contradições fizeram Ariano impor uma pausa de quase uma década à sua carreira de escritor, de modo a repensar as suas crenças. Ele publicou um artigo no *Diário de Pernambuco* em 9 de agosto de 1981, no qual fazia um desabafo a respeito das suas desilusões pela falta de apoio à cultura brasileira e revelava que não

---

<sup>20</sup> Na sua tese de livre docência, ele afirma que povos mais brancos do que negros aspiram inconscientemente ao castanho; por sua vez os povos mais negros do que brancos procuram também se *clarear* até o castanho pela atração irresistível da mestiçagem (SUASSUNA, 1976a, p. 13) [grifo nosso].



continuar a escrever histórias que não lhe interessavam mais<sup>21</sup>. Outra mudança que houve no seu discurso diz respeito à dualidade inicialmente estabelecida entre o urbano e o rural, que depois se redefiniu como uma dualidade entre ricos e pobres, tanto no campo quanto na cidade. O autor rechaçava com veemência o estigma de xenófobo e corrigiu seu discurso racista ao longo do tempo, mas nunca deixou de ter uma visão radical que enaltecia o povo e criticava as elites. Aqui, o termo “povo” se refere às camadas mais pobres da sociedade. A crítica de que era radical não o incomodava. No seu discurso de posse na ABL, em 1990, comentou a seguinte citação de Machado de Assis (1861):

Aqui não de me perdoar. De um ato do nosso governo só a China poderá tirar lição. Não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu país. O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco. A sátira de Swift nas suas engenhosas viagens cabe-nos perfeitamente. No que diz respeito à política, nada temos a invejar ao reino de Liliput.

Essa era uma menção frequente nas “aulas-espetáculo”. Para Ariano, o Brasil real está no sertão do Nordeste, mas também nas favelas urbanas do país; é composto pela maioria de analfabetos e semialfabetizados que representam “o grosso” da população brasileira. O Brasil oficial, dos privilegiados, é representado pelos bancos e pelos palácios de governo. A literatura de Suassuna traduz suas crenças sobre a sociedade: é generosa com as pessoas humildes e oprimidas e implacável com os poderosos. Sua intenção era retratar o Brasil real e a visão “tragicamente fatalista, cruelmente alegre e miticamente verdadeira que o Povo brasileiro tem do real” (SUASSUNA, 1974a, p. 15), para que o Brasil desse um passo fundamental no sentido de ser não apenas um país, mas uma nação. Para tanto, quando ocupou cargos de gestão, como o de diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE e o de Secretário de Cultura do Governo de Pernambuco, promoveu políticas de valorização da arte popular, de maneira coerente com o seu discurso. Na sua trajetória intelectual e artística, como escritor, professor, colunista e palestrante, buscou dar enfoque à cultura popular e suas manifestações.

A revisita à sua teoria de um povo brasileiro castanho e à oposição que estabelecia entre a realidade rural e a urbana do Brasil fizeram Ariano impor uma pausa à sua carreira de escritor para refletir. Esta é uma parte do seu *Lunário Perpétuo* que não contém publicações literárias (ainda assim, nesse período Suassuna publicou as *Iluminogravuras*; vide nota 25 desta tese), mas que está repleta de reflexões interiores que devolveram ao autor a motivação para escrever.

---

<sup>21</sup> O texto está transcrito na íntegra em *Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado* (NOGUEIRA, 2002).

## 1.2. Criação e recriação em Ariano Suassuna

Ariano Suassuna se coloca como herdeiro de uma tradição de cantadores, trovadores, repentistas, contadores de histórias, autores de folhetos de cordel, escultores, entalhadores, entre outros, na qual o artista popular acessa as manifestações culturais produzidas pela comunidade e as adapta ao seu repertório, ao seu tempo e à sua realidade, num processo de criação-recriação diacrônica. Na sua definição,

A Cultura popular é feita pelo povo, pelo “quarto Estado”<sup>22</sup>, aqui identificado com os analfabetos ou semianalfabetos. É o conjunto dos espetáculos como o Bumba-meu-boi, dos versos do Romanceiro, dos contos orais, das xilogravuras das capas dos folhetos, das esculturas em barro queimado, das talhas, dos ornamentos, das bandeiras e dos estandartes das Cavalhadas – enfim, de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização europeia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular (SUASSUNA, 2008, p. 156).

Sabemos que ele não era um autor de origem popular, mas oriundo da aristocracia rural do Nordeste que, após a infância no interior, foi educado na capital. O seu processo criativo envolvia “a passagem do texto popular ao texto letrado, a reescritura que se torna recriação por um artista culto, para outro público e numa outra linguagem” (SANTOS, 2009, p. 222), o que significa que a cultura popular era uma fonte primordial. Ele acreditava que o folheto de cordel era “o único espaço” em que o povo brasileiro se expressava “sem influências nem deformações que lhe viessem de cima, de fora”, sem imitar franceses, ingleses ou estadunidenses: “O povo brasileiro aqui se expressou como ele é. Então essa é a grande lição do folheto em feira” (TAVARES, 2007a, p. 120). Ele reconhecia, também, a influência do teatro tradicional, do romance de cavalaria e da literatura medieval. Esta é a sua proposta para o conceito de “originalidade”:

Faço da originalidade *um conceito bem diferente do de hoje*, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser, dentro de minhas possibilidades, é claro, um *recriador* da realidade como tragédia e como comédia. [...] Quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romanceiro popular (SUASSUNA, 2008, p. 47) [grifo nosso].

Ou seja, ser original não significa criar obras inéditas ou ser totalmente inovador: pelo contrário, significa contemplar o repertório já existente, com ele dialogar e dele se

---

<sup>22</sup> Aqui nota-se a consonância entre o pensamento de Suassuna e o de Dostoiévski; ambos chamavam o povo de “quarto Estado”, em referência à Revolução Francesa.

nutrir, ao fazer uma literatura ao mesmo tempo regional e universal. Nesse processo, “o poeta não tem pretensão de originalidade” e sim “consciência de manipular um repertório de todos, fazendo-se divulgador de matéria conhecida, e ao mesmo tempo, intensificador da sua difusão através de recursos próprios” (FERREIRA, 2016, p. 54). É o que se faz, por exemplo, no bumba-meu-boi e no teatro de mamulengo, em que as personagens seguem um enredo previamente definido, apesar de não haver falas prontas a serem decoradas. Também na literatura de cordel aparecem os mesmos tipos em folhetos diferentes, em novas aventuras; são como episódios de uma mesma história. Braulio Tavares descreve o processo criativo de Ariano Suassuna da seguinte forma:

Ele muda o que lhe convém, mantém intacto o que lhe interessa, e parece sentir-se totalmente à vontade com isto. Ao usar episódios tradicionais, Suassuna adota a mesma atitude apropriativa dos artistas medievais ou nordestinos. A Tradição é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas *um a mais na linhagem* de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos. Histórias, cenas e versos são sempre os mesmos, por força da Tradição, mas são sempre outros, por força da visão pessoal de cada artista (TAVARES, 2014, p. 179) [grifo nosso].

Trata-se, como podemos ver, da incorporação de um cabedal e da sua retransmissão, por via oral ou escrita, de modo a reviver e divulgar os saberes de uma comunidade. O artista popular se vê como membro de uma linhagem, cujo papel é duplo: manter viva a tradição e legar sua contribuição aos próximos da linhagem. Segundo Jerusa Pires Ferreira (2016, p. 30), esse é um processo intertextual, no qual “referências culturais organizadas interferem no sentido ou na elaboração de uma obra”. Ela afirma que a intertextualidade “não designa um acrescentamento, mas o trabalho de transformação e assimilação de muitos espécimes, realizado, em geral, por sobre aquele que é o centralizador e que mantém a liderança de sentido”. Isto é, o artista se encarrega de produzir um palimpsesto, que coleciona contribuições ao longo do tempo e para o qual ele próprio contribui com uma camada de criação-criação. Não pode, porém, ignorar as camadas já existentes, nem deixar que a sua altere a essência do original. Conforme define Idelette Muzart dos Santos (2009, p. 137), “a função principal reconhecida ao poeta popular é a de bardo de uma epopeia popular: [...] memória do passado, que o poeta reacende, ou exaltação do presente, que o poeta engrandece pelo seu canto”.

Na obra de Suassuna, em termos gerais, a intertextualidade implica o encontro de duas tradições. Na sua dramaturgia, por exemplo, Carlos Newton Júnior (2018, p. 10-11)

pontua a fusão da “influência do teatro de tradição mediterrânea, da comédia latina, *commedia dell’arte*, do teatro de Gil Vicente, de Goldoni, entre tantas outras, sem esquecer a influência da novela picaresca espanhola” com a “influência mais direta do mamulengo, dos palhaços de circo e dos folhetos de cordel do ciclo cômico, satírico e picaresco”. Ariano acredita que ambas as tradições são igualmente sofisticadas e de qualidade e que, portanto, podem se integrar, sem que uma se subordine à outra. Para ele, a cultura popular do Nordeste é tão importante quanto a cultura tradicional europeia, e essa união aponta o caminho para a produção cultural no Brasil.

Assim, 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 que singular, peculiar, resistentemente brasileira. Os folhetos, ao mesmo tempo que mantêm a raiz brasileira, não se fecham ao que vem de fora: pelo contrário, acolhem tudo, 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 sua autoria*, com a mesma força e a mesma peculiaridade das 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, 2008, p. 159) [grifo nosso].

Braulio Tavares (2007a, p. 120) comenta que o “nacionalismo estético” de Ariano se baseia na tensão entre “fazer algo que seja a soma de tudo que foi feito antes” e “fazer algo que seja novo”, pois acredita que “os artistas populares, na sua aparente ignorância das grandes teorias estéticas e das grandes tradições artísticas, são o melhor exemplo da força intuitiva que produz a Arte”. Para Suassuna, a Arte e a Literatura (grafadas com letras maiúsculas) genuinamente brasileiras contêm essa marca de conciliação entre a peculiaridade original e as contribuições alheias, num processo antropofágico, como vimos na seção 1.1. Sem deixar de criticar o cosmopolitismo e a imitação, Suassuna reafirma a sua defesa da cultura popular como conciliadora dos saberes do povo e assimiladora de novos elementos. Sua produção literária dialoga com aquela dos artistas do Nordeste brasileiro e de outros continentes, segundo esclarece Ligia Vassallo:

A maioria dos temas de Ariano Suassuna pertence à tradição popular advinda dos folhetos e dos folguedos nordestinos. Nela identificam-se vários deles, como o valentão covarde, a morte fingida, o enterro e o testamento do cachorro, o animal que defeca ouro, as trocas. Também personagens, como João Grilo e Cancão. A ampla frequência com que ocorrem em diferentes literaturas populares e a antigüidade dos temas confirma-se mediante estudos como os de J. Girodon e E. Martínez-López. Verificamos que são universais e *ligam a sociedade sertaneja*

*ao mundo europeu e até mesmo árabe, através da bacia do Mediterrâneo. Por isso tem razão Ariano Suassuna quando declara: “Quem diz brasileiro e nordestino, diz ibérico, mouro, negro, vermelho, judeu e mais uma porção de coisas que seria longo enumerar” (1973, p. 154) (VASSALLO, 1993, p. 138) [grifo nosso].*

A ligação entre a sociedade sertaneja e o mundo europeu e árabe reforça a ideia de povos unidos sob a “Rainha do Meio-Dia”, conforme discutimos na seção 1.1. Há traços comuns entre a literatura popular do Nordeste e outras literaturas populares no mundo. Os processos de recriação e retransmissão dos saberes também são similares. Dentro dessa lógica, povos que produzem manifestações culturais semelhantes são povos irmãos: “todos os Brasileiros do mundo”. No comentário de Vassallo, vemos que João Grilo e Cancão estão presentes no imaginário da cultura popular nordestina. São “amarelinhos” ou “quengos”, como Pedro Malasarte e Pedro Quengo, entre outros, como nos lembra Quaderna:

Os mais conhecidos eram Pedro Malasarte, João Malasarte – neto dele e morador do Rio Grande do Norte –, Pedro Quengo, João Grilo e Cancão de Fogo, este um sertanejo, paraibano como eu, cuja vida era narrada num romance de dois folhetos. A história de João Malasarte acontecia nas três Províncias que formam “o coração do Brasil”, a Paraíba, o Rio Grande do Norte e Pernambuco, acontecendo os casos no Cariri, no Piancó, no Pajeú e no Seridó. As aventuras do Pajeú passavam-se exatamente em Serra Talhada, no mesmo local, portanto, onde tinha, realmente, começado o Reino glorioso e sangrento da minha Casa (SUASSUNA, 2014, p. 111).

Eles habitam a mesma região que Quaderna; suas aventuras são de conhecimento coletivo, transmitido de uma geração a outra. Outra personagem marcante do universo suassuniano, Chicó não é apenas uma personagem de ficção e não é uma personagem dos folhetos de cordel. Segundo Ariano, ele realmente existiu e residia em Taperoá. Depois que Chicó faleceu, Suassuna deu o seu nome à personagem, para “homenageá-lo”, e se lembra dele da forma como o descreveu em *Auto da Compadecida* (SUASSUNA, 2018d): um grande mentiroso<sup>23</sup>, o que o torna parte dessa galeria de quengos ou amarelinhos.

Assim como Ariano, Quaderna declara que se baseia na realidade para escrever, pois não tem imaginação para inventar, só sabe contar o que viu (SUASSUNA, 2014, p. 599) e que sempre teve a vocação de espionar e delatar – “como aliás acontece com todo romanceiro e Epopeieta que se preza” (SUASSUNA, 1976b, folheto XXV). Não apenas Quaderna, mas outras personagens declaram que essa apropriação é necessária para o processo criativo. Em discussão com Clemente, Samuel declara, ao se defender da

<sup>23</sup> Ariano Suassuna e Antonio Nóbrega. Programa Literato – parte 2/6 (link disponível nas referências).

acusação de que era um poeta desonesto: “já lhe disse não sei quantas vezes que o plágio é um processo normal de criação e que não existe obra de arte imoral” (SUASSUNA, 2014, p. 264). Lino Pedra-Verde, amigo de Quaderna e cantador do sertão, afirma: “Esse negócio de plágio pode valer para os outros, para nós, Cantadores, não!” Ele lembra que o mestre dos dois, João Melchíades, os havia ensinado a compor com base em plágio de folhetos famosos. Esses argumentos são suficientes para convencer Quaderna:

Depois daí, nunca mais tive escrúpulos de me apropriar do que os outros tinham escrito, suprindo, assim, “a falta de imaginação e de autoridade” que Samuel e Clemente vivem passando na minha cara de “charadista e intelectual de segunda ordem”. [...] Convenci-me, de vez, de que o plágio seria indispensável à minha vocação de Poeta, porque, sozinho, eu jamais teria inteligência para escrever (SUASSUNA, 2014, p. 110).

Para Santos (2009, p. 109), desse princípio decorrem dois corolários. O primeiro é que a história passa a pertencer ao poeta, “não porque este a inventou, mas porque a tornou sua ao dizê-la”, no processo de incorporar e legar, que discutimos acima, “enunciando-a com suas palavras, seu estilo, sua voz, introduzindo-a, desse modo, no seu próprio universo”. O segundo corolário é que o plágio não existe, porque a história pertence a todos: “a obra individual situa-se no nível do dizer, mas o imaginário permanece coletivo e sempre aberto a um novo dizer”<sup>24</sup>.

Dessa forma, assim se harmonizam o criador e a personagem: Suassuna se declara herdeiro de uma tradição de muitas gerações, em que a cópia, o empréstimo, a adaptação e a alteração são elementos essenciais para o artista. Ele empresta essa característica a Quaderna que, desprovido de imaginação, mas constrangido por plagiar, vê nessa tradição a única maneira de legitimar a sua literatura. Isso o habilita a pleitear o posto de Gênio da Raça Brasileira, ainda que seja incapaz de criar. Lúcia Vassallo explicita essa legitimação:

A tradição é tão mais importante quanto menos original se mostra o artista – daí a manipulação dos recursos retóricos e estilísticos e as variações de interpretação sobre um mesmo tema. É no mesmo ângulo de fidelidade à tradição que Ariano Suassuna pauta a sua criação literária baseada na literatura popular, escrita ou oral. O poeta popular deve ter também uma função pedagógica, como porta-voz das tendências e aspirações da comunidade. Daí o desprezo pelos vícios e defeitos da sociedade moderna e a nostalgia de um passado diverso e melhor (VASSALLO, 1993, p. 77) [grifo nosso].

<sup>24</sup> Num processo semelhante, em *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges (1998), Menard é também autor de *Dom Quixote* sem que isso configure cópia ou plágio; a obra passa por um processo palimpséstico e ganha novo autor. Quaderna alega que as autorias da *Divina Comédia* e da *Iliada* eram de José Pedro Xavier e de Manoel Odorico Mendes, tradutores dessas obras para o português, respectivamente. Essa afirmação legitima Idelette Muzart dos Santos a jocosamente arrogar-se a autoria da versão da Pedra do Reino para o francês: “*La Pierre du Royaume, Version pour Européens et Brésiliens de bon sens*, obra traduzida para o português por Ariano Suassuna” (SANTOS, 2007, p. 127).

Há vários exemplos de como esse processo de criação-reação se concretiza na obra de Ariano Suassuna. É de amplo conhecimento que a peça *O santo e a porca* se baseia na peça *Aulularia*, de Plauto, imbricada com *L'avare*, de Molière (VASSALLO, 1993, p. 97). *O homem da vaca e o poder da fortuna* traz, no subtítulo, a explicitação “Entremez popular, adaptado de folhetos da literatura de cordel e de uma peça nordestina para mamulengos, assim como de um ‘romance’ medieval ibérico, ainda hoje cantado no Sertão” (SUASSUNA, 1974b, p. 37). *Auto da Compadecida* é composta por três atos inspirados em folhetos de cordel distintos: *O dinheiro*, *História do cavalo que defecava dinheiro*, *O castigo da soberba* e *A peleja da alma* (SUASSUNA, 1974b).

A seguir, vamos destacar outros exemplos, extraídos da *Pedra do Reino* e do *Rei Degolado*. Primeiro, chamamos atenção para uma referência textual a um folheto. Quaderna o cita ao narrar um episódio relacionado a Arésio, seu primo: “fiquei ligando Arésio, depois que ele quebrou o espelho, jogando-o contra o Pai, ao folheto intitulado *O Príncipe Zeino e o Espelho Misterioso*” (SUASSUNA, 1977a, folheto LXXX). A história do Príncipe Zeino em nada lembra esse episódio, à exceção do fato de nela haver um espelho. Porém, a menção no *Rei Degolado* é textual e não podemos ignorá-la.

O segundo é uma referência à imagem do “mouro”, termo que se alterna com “turco”, na literatura de cordel. Ao discutir especificamente o ciclo carolíngio (o grupo de folhetos de cordel cuja temática era o Imperador Carlos Magno), Jerusa Pires Ferreira (2016, p. 120-121) afirma que, na alma popular, “o turco [...] vai calar como a representação do Anticristo, como aquele que cospe na pia sagrada, como o herege a sugerir pecado” e cita os seguintes versos: “Um murro de mão fechada / no arcebispo ele [o turco] deu / nas pontas dos pés se ergueu / cuspiu na pia sagrada” ou “aquele [o turco] foi quem entrou / dentro de Jerusalém / não respeitando ninguém / até apóstolo matou”.

Em aparente referência a essa imagem, Quaderna narra o episódio em que Arésio interrompe de maneira brusca e violenta a reunião da sociedade de Taperoá a respeito da chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco. Quando o bispo Dom Ezequiel lhe estende “benevolamente” a mão direita, Arésio a segura com a mão esquerda e lhe dá um puxão, fazendo o bispo perder o equilíbrio e pender em sua direção. Nesse momento, Arésio, “em vez de ampará-lo”, solta-lhe a mão e “com o punho direito cerrado, [dá-lhe] um violento soco no rosto” (SUASSUNA, 2014, p. 531-532). Não há trecho anterior nem posterior no romance a respeito da relação de Arésio com o Bispo, ou o que o levou a agredi-lo, a não ser a interpretação que a personagem Adalberto Coura faz, de que essa

agressão foi um ato de vingança a todos os escorraçados, de justiça aos oprimidos, o que Arésio refuta (SUASSUNA, 2014 p. 624). Isso nos leva a acreditar que esse trecho tem como função fazer referência aos versos citados acima.

Outros exemplos têm a ver com a simbologia dos animais na literatura de cordel. Segundo Ferreira (2016, p. 169), nos folhetos “são sempre soltos [...] os mais diversos bichos, e em geral com apelo do exótico, confirmado no lastro ancestral, tigres, leões, panteras e até elefantes”. Ela enfatiza, porém, que, no cordel e na literatura de cavalaria em geral, é “impactuante mais do que outras a referência a leão em todas as suas possíveis acepções, ora como fereza ora como monstro imponente, defensor de passagens, portas e fontes”. Percebemos essa referência aos animais de “apelo exótico” na descrição de Quaderna dos animais que faziam parte da cavalgada do Rapaz-do-Cavalo-Branco:

[...] numa jaula colocada sobre uma carreta puxada por dois burros bem tosados e escovados, ripados à moda cigano-sertaneja, vinha uma Onça-Pintada, um soberbo animal de malhas negras e pelo cor de ouro, manchado, aqui e ali, de um vermelho que se fundia no fulvo, em tons cambiantes que o Sol incendiava. Depois, em Jaulas semelhantes, vinham: uma Onça-Parda; [...] uma Onça-Negra, ou seja, uma Maçaroca, que é uma Onça mestiça de *negra* e *pintada*, dessas que têm o dorso meio pardo em cima do espinhaço e sob cujo pelo negro e aveludado veem-se malhas, meio-negras, meio-vermelhas, mas sempre luminosas (SUASSUNA, 2014, p. 41) [grifo do original].

Porém, diferentemente dos folhetos, não há leões na comitiva, mas várias onças. Santos (1977, p. xvi) nos esclarece que a onça “está presente em toda parte: na morte, na glória, na vida e no sangue dos Quadernas” e que, para a personagem, a Onça é a “encarnação da divindade múltipla, herdeira do ‘animal do todo’”. Ela acrescenta que, em Suassuna, “a simbólica da Onça é ligada à do Leopardo e da Pantera na heráldica medieval europeia” e que o autor “reencontra na Onça o peso mítico e cósmico da pantera”. Quaderna (SUASSUNA, 2014, p. 562) nos explica que deliberadamente altera os animais na simbologia da religião que criou: “no meu Catolicismo, os bichos que servem de insígnia ao Divino são todos rigorosamente brasileiros e sertanejos”. Dessa forma, na sua literatura, “nunca entram leões ou águias, bichos estrangeiros, mas sim Onças e Gaviões”. A importância da onça para Suassuna e para Quaderna nos remete à discussão, na subseção 1.1.1, acerca da onça malhada como símbolo do povo brasileiro.

Esta parte do Lunário Perpétuo de Suassuna evidencia o papel do artista como preservador e divulgador da cultura de seu povo, por meio de um processo em que a sua herança se torna o seu legado. Apesar de ser um artista erudito, a arte popular tem importância primordial na sua produção. Sem ela, Ariano não cria nem se reconhece.



### 1.3. A cultura popular na formação literária de Suassuna

Ariano Suassuna afirmava que a sua maior inspiração criativa vinha da arte popular do Nordeste brasileiro, principalmente o teatro de mamulengos, o circo, e a literatura de cordel. Como vimos na seção 1.2, apesar de ele não ser um artista popular, essa era uma das suas referências, que o nutriu desde o início. Quando criança, Suassuna assistiu a uma peça de mamulengos, ou marionetes, na qual o ator principal era um boneco negro chamado Benedito. O protagonista entrava numa briga com a polícia e ganhava dela distribuindo pancadas, o que agradou muito a Ariano, uma vez que ele e a sua família haviam sido perseguidos pela polícia após a morte de seu pai, como o autor explica em entrevista ao Programa Roda Viva. Segundo Adriana Victor e Juliana Lins (2007, p. 33), Suassuna se lembraria para sempre de algumas cenas da peça e homenageou Benedito quando escreveu *A pena e a lei* (SUASSUNA, 2018b), batizando com esse nome uma de suas personagens. Na entrevista citada acima ele declara acreditar que Benedito era um nome adequado a essa personagem negra, uma vez que “São Benedito é o santo protetor dos pretos”. A primeira peça em que Suassuna o homenageia é *Torturas de um coração* (SUASSUNA, 2018e); nela Benedito vence a polícia com porretadas, assim como na peça que o autor havia assistido na infância. Em *A pena e a lei*, porém, Benedito vence a polícia não por meio da violência, mas da astúcia, uma característica que outras personagens suas também têm, por exemplo, João Grilo e Caroba.

*A pena e a lei* tem referências claras ao teatro de mamulengos nas instruções do autor, que indica que o primeiro ato “deve ser encenado como se se tratasse de uma representação de mamulengos, com os atores caracterizados como bonecos de teatro nordestino, com gestos mecanizados e rápidos”. No segundo ato, os atores devem interpretar “num meio-termo entre boneco e gente, com caracterização mais atenuada, mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro”. No terceiro ato, devem aparecer “com rostos e gestos teatralmente normais”, para indicar que “só com a morte nos transformamos em nós mesmos” (SUASSUNA, 2018b, p. 349). É interessante perceber nesse exemplo o processo de releitura que o artista faz da cultura popular, que discutimos na seção 1.2, ao colocar a questão existencial da relação do ser humano com o divino, quando decide que as personagens vivas devem se movimentar como bonecos e, após a morte, se transformam “em si mesmas”, adquirindo movimentos mais suaves, humanos; quanto mais se aproximam do divino, mais agem à “imagem e semelhança de Deus”.

Além do teatro de mamulengos, na dramaturgia de Ariano Suassuna há várias referências ao circo. Por exemplo, no *Auto da Compadecida*, o autor deixa claro que “seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno” e lembra que a peça foi escrita “com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado” (SUASSUNA, 2018d, p. 35). Ele afirmava que o circo o havia feito se interessar pelo teatro porque, tendo crescido no sertão, os primeiros espetáculos que viu foram no circo (TAVARES, 2007a, p. 32). E acrescentava: “Bastava que alguém dissesse ‘O circo chegou’ que começava a desencadear-se um estado de tensão poética dentro de mim” (VICTOR & LINS, 2007, p. 27). A pequena cidade temporária montada pelo circo encantava Ariano, com suas luzes e cores, e o seu caráter itinerante se assemelha ao dos reisados da festa do Divino, muito comuns no interior do Brasil. O autor via semelhanças entre o circo e outras manifestações artísticas populares; por exemplo, o dono do circo se vestia “um pouco como Capitão de cavalo-marinho” e dirigia o espetáculo, mas também às vezes se vestia de palhaço (NOGUEIRA, 2002, p. 87). O espetáculo era um momento mágico de múltiplas sensações e experiências, que marcaram a sua infância e formação como dramaturgo. No seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), o autor faz um tributo à arte popular:

Ainda menino, no sertão da Paraíba, o palco mágico e festivo do Teatro, com seus violentos contrastes entre recantos sombrios, povoados de assassinatos, e zonas de luz cheias de gargalhadas, todo esse mundo me foi revelado, ao mesmo tempo, pelo circo, onde travei conhecimento com *O Terror da Serra Morena* e com *O Palhaço Gregório*; pelo auto popular *O Castigo da Soberba*, do cantador paraibano Silvino Pirauá; e pela ribalta armada, pelo ator Barreto Júnior, num velho armazém de algodão deliberadamente esvaziado para esse fim. Barreto Júnior, naquela temporada, para mim memorável, encenou a comédia *O Grande Marido*, o drama *A Ladra*, de Silvino Lopes, e *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo. Ora, ainda hoje a “receita” do meu teatro continua a ser essa fórmula, para mim mágica, que entrou em meu sangue na infância com a Comédia Brasileira, o Drama, o Romanceiro, os espetáculos populares e o circo (SUASSUNA, 1990).

Ele se lembrava com frequência do palhaço Gregório, que, como vemos, foi mencionado como uma das suas influências. Lembramos aqui que o narrador do *Auto da Compadecida* é um palhaço. Seu encanto pelo circo se transferiu para Quaderna.

[...] quando me fiz adulto, tornei-me Chefe de cavalhadas, de autos-de-guerreiros, de bumba-meu-boi, de nau-atarineta, etc. Mas tudo isso vive parado, só aqui na Vila. Por isso, eu sonhava em me tornar dono de Circo. O Circo era o jeito que eu tinha de transformar toda essa Literatura, todo esse Teatro de rua em Literatura-de-estrada, isto é, uma

Literatura cavaleira e epopeica, que nos tornasse, a todos nós, heróis errantes pelas Estradas e caatingas do Sertão (SUASSUNA, 2014, p. 452-453).

Para Quaderna, o circo, além de ser uma manifestação de cultura popular tão genuína e valorosa quanto o bumba-meu-boi, por exemplo, possibilita a mobilidade para levar arte ao povo. A personagem constrói a imagem do artista de circo como um herói de cavalaria ou de epopeia. O circo está presente na maioria das obras literárias de Suassuna. O Palhaço Gregório e o circo Estringuine são citados algumas vezes também em *Dom Pantero*, num depoimento em que personagem e autor se misturam.

Eu sempre me orgulhara muito da participação daqueles Bailarinos no Movimento Armorial e nos Espetáculos do Circo-Teatro Savedra: porque, sendo eles integrantes pobres do povo do Brasil real, eram uma demonstração concreta da capacidade de resistência do nosso Povo que, oprimido por circunstâncias terríveis, a elas se sobrepõe por meio da Arte, enfrentando o infortúnio pela Beleza, e a feiura do Mundo pela Dança (SUASSUNA, 2017, p. 570).

Esse trecho contém um dado biográfico que o autor empresta à personagem e se refere às viagens que Ariano Suassuna fez com o Circo da Onça Malhada, entre 2007 e 2013, quando foi secretário Estadual de Cultura do Governo de Pernambuco, na gestão de Eduardo Campos. Como Braulio Tavares (2007a, p. 189) descreve, o autor, nas suas “aulas-espetáculo”, era acompanhado de músicos ligados ao Movimento Armorial, como Antonio José Madureira, e dava palestras

em que recordava a tradição do Romanceiro Ibérico como fonte para nossa poesia e nossa música; comparava inscrições rupestres com pinturas abstratas para observar que a arte não evolui, ela apenas ganha diferentes formas por diferentes pessoas; exibia trabalhos indígenas para questionar a afirmação de que a arte chegou ao Brasil com os portugueses; comparava versos de poetas europeus com versos de Cantadores de Viola para mostrar as afinidades de estilo e de espírito; recitava García Lorca, Leandro Gomes de Barros, Padre Antonio Vieira, Dimas Batista, Euclides da Cunha e Calderón de la Barca.

Além do teatro de mamulengos e do circo, nas suas “aulas-espetáculo” e em diversos artigos Suassuna faz referências diretas a vários tipos de arte, autores e obras que influenciaram a sua produção literária: Cervantes, Euclides da Cunha, José de Alencar, Augusto dos Anjos, Leandro Gomes de Barros, as *Memórias de um Sargento de Milícias*, a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, o *Lunário Perpétuo*, o *Almanaque do Cariri*, os romances de cavalaria, a literatura de cordel, o romanceiro ibérico em geral. É possível perceber a variedade de obras, produzidas em diferentes épocas, e de diferentes gêneros, que serviram de inspiração ao autor.

Ariano argumentava que a cultura brasileira tinha como origens a raiz barroco-ibérica e a raiz popular (SUASSUNA, 1976a, p. 80). Ele considerava o barroco uma visão de mundo, um estilo “contraditório e totalizante”, que se caracteriza pela unidade dos contrários, o que é muito importante para o Brasil. Afirmava que o barroco foi a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Por isso mesmo, tem elementos clássicos e românticos, medievais e renascentistas, pagãos e religiosos, trágicos e cômicos (SUASSUNA, 1976a, p. 7). A união de contrários é uma marca eloquente no seu trabalho e também define a personalidade de Quaderna, conforme discutiremos no capítulo 2.

Como vimos na seção 1.2, Ariano se reconhecia como um artista barroco e, segundo Braulio Tavares (2018, p. 19), era capaz de abrigar “as mais extremadas contradições”. Tavares acredita que essa era uma tensão criativa, que potencializava as suas habilidades criativas, e que talvez tenha levado o autor a escrever romances, para revelar “com mais inteireza a sua personalidade”, uma vez que, numa mesma página, temos “o trágico e o risível, o metafísico e o burlesco, com o entrecruzamento de personagens memoráveis, a começar pelo seu narrador, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna” (TAVARES, 2018, p. 19). O próprio Suassuna confirma a sua avaliação do barroco no texto *O Movimento Armorial*:

Quando eu falo na importância, para a Arte Armorial, da Arte barroca, é pensando, principalmente, no Barroco ibérico, muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista do que, por exemplo, na Arte do século XVIII europeu. Cronologicamente, um dramaturgo como Gil Vicente pertence ao Barroco, mas, de fato, seu teatro é muito mais ligado ao teatro medieval popular. Da mesma forma, na Música, os “cantares” do Romancero ibérico, e as músicas que os acompanham, são muito mais ligadas ao espírito dos “motetos” medievais, isto apesar de, cronologicamente, grande parte dos “romances” pertencer já ao período barroco. Assim, quando falo na importância, para a Música armorial, dos “cantares” que nos vieram para cá nos séculos XVI, XVII e XVIII, é pensando em *algo muito mais áspero e primitivo* do que a música de Mozart (SUASSUNA, 1974a, p. 61) [grifo nosso].

Para ele, tem grande importância o traço “áspero e primitivo”. Assim também o autor via as histórias e mitos do romancero popular: como “*material bruto*, que teremos de recriar na medida da força criadora de cada um de nós, dando-lhes um sentido mais amplo e mais capaz de universalização, um sentido ao mesmo tempo ligado e contraposto à significação do mundo e da vida” (SUASSUNA, 1974a, p. 163) [grifo nosso]. Ou seja, para Ariano, não importa o lugar ou a época das suas fontes de inspiração, pois elas têm igual valor artístico e têm em comum uma característica primitiva, que deve passar por

uma releitura para atingir a dimensão universal que ele tem como objetivo. Essa afirmação nos remete ao caráter palimpséstico da criação artística, discutido na seção 1.2.

Segundo Alfredo Bosi (1994, p. 29-33), o “barroco-jesuítico” se diferencia do “barroco luterano, infenso a extremos gongóricos da imagem e do som”; é um barroco que “não tem nítidas fronteiras espaciais, mas ideológicas” e que tem nexos com “uma realidade social e cultural que se inflecte sobre si mesma ante a agressão da modernidade burguesa, científica e leiga”; essa inflexão não pode ser vista, contudo, como “um mero retorno ao medieval”. Algumas das suas características são: o pictórico, que inclui pitoresco e colorido; o profundo, que implica desdobramento de planos e de massas; a abertura, que denota perspectivas múltiplas do observador; a unidade, que subordina os vários aspectos a um sentido; e a clareza relativa, que sugere a possibilidade de formas de expressão esfumadas, ambíguas, não-finitas. É um estilo “voltado para a *alusão* (e não para a cópia) e para a *ilusão* enquanto fuga da realidade convencional”.

No Brasil, as influências do barroco europeu sofreram adaptações locais, o que redundou em um estilo bastante diverso daquele verificado na Europa. Bosi (1994, p. 34-35) esclarece que houve ecos do barroco europeu no Brasil durante os séculos XVII e XVIII e que, a partir da segunda metade do século XVIII, o ciclo do ouro “já daria um substrato material à arquitetura, à escultura e à vida musical, de sorte que parece lícito falar de um ‘Barroco brasileiro’”. Em linhas gerais, o barroco brasileiro foi considerado rudimentar, ingênuo e amador, e o barroco europeu, erudito, cortesão e sofisticado. Muitos dos artesãos brasileiros mestiços tinham pouco estudo, ao passo que o artista branco europeu era um acadêmico. Daí adveio a interpretação de que o barroco brasileiro se caracterizava por improvisado e idiossincrasias. Contudo, em resposta a essa crítica, é justamente o traço original, típico da arte barroca produzida no Brasil, que Ariano Suassuna valoriza, ao enfatizar seu caráter “áspero e primitivo”, “material bruto” de essencial importância para a sua criação artística.

A influência do romanceiro popular na obra suassuniana se materializa nos folhetos de cordel, herança da literatura medieval portuguesa. Suassuna contava que, quando resolveu ser escritor de teatro, decidiu buscar inspiração na literatura de cordel, para não “imitar nem o teatro alemão nem o francês nem o americano” (TAVARES, 2007a, p. 33). Esses folhetos chegaram à Península Ibérica por volta do século XVI; no Brasil chegaram primeiramente a Salvador, capital da colônia à época, e depois se disseminaram pelo Nordeste brasileiro. Em torno de 1750, apareceram os primeiros vates da literatura de cordel oral. Depois de longo período, essa literatura recebeu o nome de

“poesia popular”, um gênero literário criado em discurso oral rimado que depois era transcrito para o discurso escrito e impresso em folhetos, originalmente pendurados para venda em barbantes ou cordas (cordéis), de onde se origina o nome “folheto de cordel”.

Na *Pedra do Reino*, a primeira influência identificável vinda do cordel está logo na capa, no longo título: *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Duas outras características facilmente identificáveis, porque basta folhear o livro para percebê-las, estão no sumário, no qual os capítulos têm o nome de “folhetos”, e nas ilustrações. Em sua maioria produzidas pelo próprio Suassuna – o que confirma a sua vocação de artista armorial<sup>25</sup>, no sentido de ser integrador de manifestações artísticas diversas –, as ilustrações fazem referência às xilogravuras das capas dos folhetos. É possível perceber a semelhança entre os traços das capas e aqueles das ilustrações do romance: as figuras são claramente delineadas; os detalhes relevantes aparecem em destaque; há contraste bem definido entre claro e escuro; sombra e perspectiva são ausentes. Como bem resume Ieda Rodrigues (2015, p. 89), o folheto de cordel foi a “inspiração e ponto de partida para a criação da ‘estética’ armorial, parte essencial de um movimento transformador em relação à identidade nacional e ao tratamento dado à cultura popular e ao povo”, que trouxe uma proposta inovadora.

Nesses folhetos, as ilustrações das capas têm a dupla função de atrair a atenção do leitor e de apresentar, antes mesmo da leitura, os acontecimentos a serem narrados, antecipando e/ou resumindo parte do enredo. Na *Pedra do Reino*, as ilustrações têm, para Quaderna, além da função narrativa, o papel de documentar e comprovar os fatos, uma vez que são acrescentadas aos autos do processo em que ele está implicado, como provas do seu depoimento ao Juiz Corregedor. Assim, ele alia à sua narrativa imagens das pedras do reino (por exemplo, SUASSUNA, 2014, p. 70), de diferentes brasões e bandeiras (por exemplo, SUASSUNA, 2014, p. 671), entre outras.

---

<sup>25</sup> A esse respeito, Victor e Lins (2007, p. 80) mencionam as publicações das *Illuminogravuras*: “Na Idade Média, muitos dos livros eram criados nos mosteiros. Peças raras, compostas uma a uma, inventadas ou reproduzidas sob a luz da paciência e do talento de monges copistas. Para ilustrá-los, surgiam arabescos, desenhos, enfeites. Os ornamentos que uniam a linguagem literária às artes gráficas foram chamados de iluminuras, e eram usados principalmente para as letras capitulares. A partir da idéia e do nome das iluminuras, Ariano Suassuna criou as iluminogravuras, unindo gravura e poesia numa só obra de arte. A primeira coleção de iluminogravuras foi lançada em 1980 sob o nome de *Sonetos de mote alheio*. Também foram iluminogravados, em 1985, *Sonetos de Albano Cervonegro*. O escritor Carlos Newton Júnior relacionou 20 poemas iluminogravados no livro organizado por ele que reúne a obra poética do escritor paraibano”. Carlos Newton Júnior (1999, p. 125) analisa que, nas *Illuminogravuras*, “a fusão entre texto e ilustração é muito mais profunda do que a encontrada nos seus romances, principalmente porque Suassuna trabalha com cor. A integração, agora, é entre texto e ilustração colorida – o que vale dizer, entre literatura e pintura”. Nelas, a ilustração pode se reportar ao texto integral ou a uma cena específica de um poema, inspirada em uma xilogravura popular ou em uma pintura rupestre.

No que se refere ao conteúdo do *Romance d'A Pedra do Reino*, primeiramente, temos uma homenagem aos folhetos do ciclo carolíngio logo no início, em que o autor dedica o livro aos doze homens que elege como seus “Doze Pares de França”<sup>26</sup>.

Os folhetos de cordel alimentam a formação literária de Quaderna, que lê “furiosamente” os folhetos que João Melchíades lhe apresenta (SUASSUNA, 2014, p. 101). Quando criança, lhe impressionavam os títulos:

[...] eu achava maravilhosos esses títulos duplos, “isto ou aquilo”<sup>27</sup> [*Alonso e Marina, ou A Força do Amor*]. Outras vezes, o Folheto trazia na primeira página, por baixo do título, uma espécie de explicação, destinada a causar “água na boca” aos que iam comprá-lo. Assim, por exemplo:

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

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

(SUASSUNA, 2014, p. 101)

Essa influência se reflete nos longos títulos criados por Suassuna: *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão; Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão; A maravilhosa desventura de Quaderna, o Decifrador, e a demanda novelesca do reino do Sertão; O Sedutor do Sertão ou o grande golpe da mulher e da malvada; Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. Assim como os títulos, são homenagens as explicações que precedem o início da *Pedra do Reino*<sup>28</sup>.

Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada no Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante

<sup>26</sup> Trata-se de “Santos, poetas, mártires, profetas e guerreiros do [seu] mundo mítico do Sertão” (SUASSUNA, 2014, p. 5): José de Alencar, Jesuíno Brilhante, Sylvio Romero, Antônio Conselheiro, Euclides da Cunha, Leandro Gomes de Barros, João Duarte Dantas, Homero Torres Villar, José Pereira Lima, Alfredo Dantas Villar, José Lins do Rego e Manuel Dantas Villar.

<sup>27</sup> Aproveitamos a oportunidade para justificar a grafia do título desta tese: além de escolhermos um título longo como homenagem a Ariano e a Quaderna, decidimos substituir os dois pontos, pontuação comum no gênero acadêmico, pela conjunção “ou”.

<sup>28</sup> A *História d'O Rei Degolado* também traz uma explicação, no mesmo tom, mas mais longa. Citaremos aqui um curto trecho: “O livro contém: As Infâncias de Quaderna, O Decifrador, no Sertão da Paraíba! O Príncipe Esverdeado e seu crime sem prazer! As caçadas de Arésio! Nascimento, vida, morte e educação, Sorte, símbolo e ressurreição de Sinésio, O Alumioso! [...] A Guerra de Doze, travada em 1912, com seus combates nas Caatingas, estradas e serrotes sertanejos! Vida, paixão e morte de um Fidalgo raizeiro e astrologista do Sertão paraibano!” (SUASSUNA, 1977b, p. 2).

dois anos! Caçadas e expedições heroicas nas serras do Sertão! Aparições assombráticas e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (SUASSUNA, 2014, p. 27).

Cada período da explicação citada acima se refere a um “folheto” que compõe o romance, ou a uma série deles. Outra homenagem à literatura de cordel é a estruturação da *Pedra do Reino* em 85 “folhetos”, que, a partir da 3ª edição (NEWTON JÚNIOR, 2017<sup>a</sup>, p. 18), de 1972, estão divididos em 5 livros: *Prelúdio – A pedra do reino*; *Chamada – Os emparedados*; *Galope – Os três irmãos sertanejos*; *Tocata – Os doidos*; e *Fuga – A demanda do Sangral*. É interessante perceber que, a partir da 5ª edição da *Pedra do Reino*, de 2004, no título de cada livro passa a figurar um vocábulo referente à música (NEWTON JÚNIOR, 2017<sup>a</sup>, p. 23), uma característica armorial de integração entre diferentes modalidades artísticas<sup>29</sup>. *O Rei Degolado* também é organizado em “folhetos”, 84 no total, “numa homenagem aos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste”, conforme o próprio Ariano Suassuna (1977b, p. 128) explica.

A linguagem usada nas explicações é enfática, com muitos adjetivos e exclamações. Ferreira (2016, p. 136-137) afirma, em relação aos folhetos de cordel:

Esta colocação de exagero para afirmação de proezas é a própria essência do fenômeno cavaleiresco, o que também parece coincidir perfeitamente com as tendências mais espontâneas do sertanejo, em seus relatos orais ou disputas cantadas, quando, para querer sobrepujar os heroísmos e convencer os ouvintes, são os extremos conduzidos dentro deste tom superlativo e amplificado.

Temos nas explicações iniciais dos romances, portanto, o mesmo exagero presente nas glosas dos repentistas, em que cada réplica tem como objetivo suplantar o poder da fala anterior e em que o exagero mais bem-sucedido vence a disputa cantada.

A segunda parte do título do *Romance d’A Pedra do Reino*, “o príncipe do sangue do vai-e-volta”, também é homenagem à literatura de cordel. A referência aparece no *Romance da Demanda do Sangral*, adaptação de Lino Pedra-Verde da *Demanda do Santo Graal*, que narra a busca do santo cálice transplantada para o nordeste do Brasil:

São cento e cinqüenta Homens / à procura do Sangral, / rubi vermelho de Sangue / na esmeralda do Grial! / De todos os cavaleiros / que o puderam avistar, / tem um ruim, que é Dom Galvão, / sangue negro e luz do Mal. [...] Dom Galvão ataca o Príncipe / e este consegue o matar. / O Prinspe vence e a vitória / nunca mais se esquecerá. / Porém o sangue do morto / nosso Prinspe embeberá. / Desde então, ferve em dois

<sup>29</sup> Há semelhanças, também, com a rapsódia que, segundo Mario González (1988, p. 64) tem como dois elementos básicos “a composição por um procedimento de suíte musical [...] e a origem popular das narrativas integradas no texto maior”. Lembramos aqui que Quaderna se intitula “Rapsodo do Sertão”.



sangues: / Sol do bem e luz do Mal. / [...] Quem, agora, gosta dele? / Que mulher o quererá? / A Dama dos olhos verdes, / a cansada de sonhar! / Então, na Pedra da Sorte, / de tanto assim a escalar, / o sangue vermelho pôde / ao sangue negro limpar.  
(SUASSUNA, 2014, p. 709-711)

É possível que o título do romance seja uma antecipação desse poema, que aparece quase no final do romance. Nessa interpretação, a expressão “sangue do vai-e-volta” faz referência ao sangue do Príncipe, que se mistura ao sangue de Dom Galvão. A vitória se transforma no fardo de carregar o sangue do rival que tentou matá-lo e que ele consegue eliminar. O sangue depois é purificado pelo amor da Dama, com quem o Príncipe se casa e desaparece, como por encantamento. Há, também, no início do romance, menção ao “Dragão do Reino do Vai-e-Volta” como uma das encarnações da Onça-Malhada do Divino (SUASSUNA, 2014, p. 150). Outra possibilidade – mais provável, uma vez que o próprio Suassuna a mencionava – é que o título tenha sido escolhido como referência ao folheto *Romance da princesa da pedra fina e o príncipe do reino do vai não torna*, conforme nos informa Sônia Ramalho de Farias (2006, p. 304).

Vemos aqui a relação entre os termos “príncipe do sangue do vai-e-volta” e “reino do vai não torna”, comum nos títulos dos folhetos de cordel e nos contos populares europeus. Segundo Jerusa Pires Ferreira (2004, p. 129), “o ‘Reino do Vai não Torna’ é um motivo que comparece no conto e na literatura popular em geral, ligando-se ao ‘Irás y no volverás’ e à própria noção de inferno, de onde não se retorna”. Ela discute, ainda, o significado desse termo no universo arturiano: ele representa um desafio a se enfrentar. No Nordeste brasileiro, o ciclo arturiano (grupo de folhetos de cordel cuja temática é o Rei Arthur) não tem tanta força quanto o ciclo carolíngio, e o mistério de não retornar está mais ligado ao terrível destino de Dom Sebastião, o rei “desaparecido, ferido e morto” (FERREIRA, 2004, p. 136), cujo mito tem presença marcante na *Pedra do Reino*, no *Rei Degolado* e na dinastia dos Quaderna. Diferentemente de Dom Sebastião, contudo, Sinésio é o “príncipe do sangue do vai-e-volta”, uma vez que supostamente retorna anos após o seu sequestro, para reclamar o trono do pai. É uma espécie de redenção do mito e de desencantamento de Dom Sebastião.

Ariano Suassuna transfere o seu interesse pelos folhetos de cordel a Quaderna. O protagonista da *Pedra do Reino* imprime os mais diversos folhetos na *Gazeta de Taperoá*, com ilustrações de seu irmão, Taparica Pajeú-Quaderna. Quando criança, ele memorizava e cantava os folhetos e romances que lhe ensinavam Maria Galdina, Tia Filipa e seu padrinho-de-crisma, João Melchiádes:

O velho João Melchíades ensinou-nos que, entre os romances versados, havia sete tipos principais: os romances de amor; os cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; os de profecia e assombração; e os de safadeza e putaria. [...] [Ele] disse que as brigas entre os Cristãos e os Mouros, de que a cantiga [*Cantiga de La Condessa*<sup>30</sup>] falava, eram aquelas que eu via, todo ano, entre Natal e Reis, nas representações da *Nau Catarineta*<sup>31</sup>, com os Reis Mouros do Cordão Encarnado e os Reis Cristãos do Cordão Azul (SUASSUNA, 2014, p. 94-95).

Quaderna afirma que pretende incluir os sete tipos de folhetos no seu romance. (Com efeito, a *Pedra do Reino* contém diversos romances, além da *Cantiga de La Condessa* e da *Nau Catarineta*.) Por esse motivo, sua obra irá consagrá-lo Gênio da Raça Brasileira, uma vez que conterà todos os tipos de histórias possíveis de se contar; incluirá cantigas populares e histórias dos folhetos de cordel; a literatura da esquerda e da direita brasileiras; terá um enigma indecifrável; e será uma epopeia em formato de romance.

A segunda parte da citação acima se refere aos folguedos populares: Quaderna lia os folhetos e os via representados na Vila. Quando se tornou adulto, passou a organizar as festas em Taperoá, principalmente as cavalcadas e os reisados. Os folhetos a respeito do Imperador Carlos Magno são citados com frequência na *Pedra do Reino*:

[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 cavalaria. [...] O que me impressionava, nisso, eram os nomes dos lugares e o fato de, na lista, os Doze Pares de França serem vinte (SUASSUNA, 2014, p. 92-93).

E também no *Rei Degolado*:

Quando hoje me recordo daqueles dias, Sr. Corregedor, a aura do tempo distante e o fogo da Poesia-epopéica enchem tudo de beleza – e aliás é bom que assim aconteça: é isso que torna mais suportáveis a dor, o sofrimento, a feiura e o desespero do mundo, e é sempre assim que ficamos, quando lemos epopéias como a “História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França” ou “A Demanda do Sangral” (SUASSUNA, 1976b, folheto XXXIII).

<sup>30</sup> A cantiga “La Condessa” foi gravada por Antonio Nóbrega no LP *Brincadeiras de roda, estórias e canções de ninar*, 1983, Estúdio Eldorado.

Assim como o *Romance da Demanda do Sangral*, discutido acima, a *Cantiga de La Condessa* contribui para o texto “grafofágico” que é a *Pedra do Reino*, segundo Idelette Muzart dos Santos: “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.” (SANTOS, 2009, p. 155). É interessante perceber que a literatura “antropofágica” de Ariano Suassuna, conforme discutimos nas seções 1.1 e 1.1.1, se materializa no texto “grafofágico” não apenas na *Pedra do Reino*, mas em várias outras obras do autor.

<sup>31</sup> O “Romance da Nau Catarineta” foi gravado por Antonio Nóbrega no DVD *Lunário Perpétuo*, 2002, selo independente.

É uma história que transporta Quaderna a um universo mágico, que traz encantamento e transfigura o real, embelezando-o e melhorando-o: é a maneira que o protagonista encontra de enfrentar as dificuldades da vida, ressignificar os eventos que lhe causaram traumas – os assassinatos, a pobreza, o medo – e atribuir a si um novo valor, em termos pessoais e sociais. Trata-se de um processo semelhante àquele que discutiremos no capítulo 3, em que a fotografia da Pedra do Reino é transformada em uma gravura que a aproxima do cenário ideal para ambientar a história gloriosa dos antepassados de Quaderna. Por meio da arte, ele modifica a realidade para “sonhar”.

Como dissemos, a história de Carlos Magno também estava presente nas festas populares da Vila de Taperoá, onde Quaderna morava:

Uma vez [...] houve uma Cavahada, coisa que também iria ser de importância capital na minha vida. Havia vinte e quatro Cavaleiros. Doze deles representavam os Doze Pares de França do Cordão Azul, e os outros doze, os Doze Pares de França do Cordão Encarnado. Havia, portanto, um Roldão do azul e outro do encarnado, de modo que, apesar de serem vinte e quatro os Cavaleiros, aqui os Doze Pares de França eram realmente doze (SUASSUNA, 2014, p. 98-99).

Ligia Vassallo (1993, p. 72) detalha a trajetória que a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França percorreu desde a Europa até chegar ao Brasil<sup>32</sup> e afirma que era uma história amplamente divulgada pelo sertão nordestino, que foi por muito tempo o livro mais conhecido pelo povo brasileiro do interior, “sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima no sertão seria a casa sem ele, de tal modo que nenhum sertanejo ignorava as façanhas dos Pares ou a imponência do Imperador da Barba Florida”. Tanto Ariano Suassuna quanto Quaderna tiveram acesso a essas histórias e as incorporaram ao seu repertório literário.

O Lunário Perpétuo de Ariano Suassuna possui um capítulo dedicado à arte popular do Brasil, cuja influência, aliada à influência da arte barroca produzida na Europa, serviu de base à sua produção literária. A forte marca de oralidade nas suas obras advém da influência do teatro, do circo e das festas populares, além da sempre declarada influência dos folhetos de cordel e do romanceiro popular.

---

<sup>32</sup> Ligia Vassallo (1993, p. 73) nos informa: “O evento histórico que deu origem às lendas e narrativas a respeito do grande imperador francês e seus companheiros de armas ocorreu no século VIII. Foi registrado na *Canção de Rolando*, das cercanias do século XII, cujo texto original só foi redescoberto por Joseph Bédier ao final do século XIX, na biblioteca da universidade inglesa de Oxford. Entretanto, a versão atual da *História de Carlos Magno* provém de uma canção de gesta popularíssima no fim do século XVII, *Fierabrás*. [...] O texto que serve de fonte principal às cantorias nordestinas divide-se em 2 partes e 9 livros [...] Entretanto, o ponto de partida para Portugal e Espanha se deve à obra *História del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia y de la cruda batalla que hubo Oliveiros con Fierabrás, Rey de Alexandria, hijo del Almirante Balán*, [...] feita em Sevilha em 1525”.

#### 1.4. Arte erudita com raízes populares: o Movimento Armorial

Idealizado por Ariano Suassuna, o Movimento Armorial nasceu quando o escritor assumiu a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, no final da década de 1960. Nessa posição, Suassuna conseguiu articular um diálogo com diversos artistas da época, tanto consagrados quanto novatos<sup>33</sup>. O movimento propõe a integração entre várias artes e a integração entre cultura erudita e cultura popular: “sob a aparência do regional<sup>34</sup>, o escritor logra captar as complexidades do universal” (VASSALLO, 1993, p. 22). Na definição de Ariano Suassuna (1974a, p. 7), a Arte Armorial Brasileira tem como traço comum a ligação com o “espírito mágico” dos folhetos de cordel, que abarcam, além do romanceiro popular do Nordeste, os cantares acompanhados de viola, rabeça ou pífano e a ilustração das capas. Para ele, o folheto de cordel serve de bandeira ao Movimento Armorial porque reúne esses três caminhos e congrega diversas artes: literatura, cinema, teatro, música, xilogravura, pintura, escultura, talha, cerâmica, tapeçaria, arquitetura.

O uso de “armorial” como adjetivo para esse movimento artístico foi inaugurado por Ariano Suassuna. O vocábulo já existia na língua portuguesa para designar os livros em que se registram os brasões da nobreza; ou seja, é um substantivo, do qual se derivou nova categoria gramatical que possibilitasse a associação de outros elementos, não tradicionalmente ligados à heráldica. Conforme o próprio escritor explica:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque 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 de esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII (SUASSUNA, 1974a, p. 9).

<sup>33</sup> Entre esses artistas estavam Antonio José Madureira, Antonio Nóbrega, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Capiba (Lourenço Fonseca Barbosa), Marcus Accioly e Raimundo Carrero. Para uma análise detalhada da primeira e segunda fases do Movimento Armorial, vide *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, de Idelette Muzart dos Santos (2009).

<sup>34</sup> É interessante o uso do vocábulo “aparência” por Ligia Vassallo, que revela as ambições do Movimento Armorial: produzir arte que trate questões universais, a partir das manifestações de arte locais.

O Movimento Armorial alia a cultura popular à erudita por meio da pesquisa realizada por seus idealizadores acerca da arte brasileira e suas fontes. Segundo Maria Thereza Didier (2000, p. 106), esses artistas, “através da mistura de elementos contrários [mas não contraditórios], caminham na direção de inventariar para conservar”. Por exemplo, na música armorial, se usam tanto os instrumentos tradicionais clássicos, como o violino, quanto instrumentos populares como a rabeca, o marimbau, o pífano e a viola sertaneja. Para Christiane Marques Szesz (2007, p. 39), na obra de Suassuna a influência da tradição na forma popular de cultura “é um processo dinâmico através do qual essa última incorpora elementos do dia-a-dia, ou até mesmo da cultura erudita, sem descaracterizar-se”, o que era uma noção “totalmente inovadora para a década de 1970”. O desafio, portanto, era incorporar o erudito sem descaracterizar a base popular, o que os armorialistas procuravam fazer ao manter apenas contribuições ibéricas e nordestinas. Nas palavras de Idelette Muzart dos Santos (2009, p. 270), a referência à obra popular “constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua identidade na história da cultura brasileira”, pois “orienta a pesquisa e condiciona a criação”.

Esse movimento foi provavelmente o primeiro ou, pelo menos, um dos mais bem-sucedidos a alçar a literatura de cordel a um patamar tão elevado. Isso se deve à valorização do romanceiro nordestino, como manifestação artística e como elemento de forte identificação com o povo, com o objetivo de revelar a “verdadeira” ou “genuína” alma brasileira. Segundo Didier (2000, p. 36-37),

Na concepção armorial, o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina são os suportes da cultura nacional. O romanceiro nordestino é lembrado como um artista que, embora relacionado ao romanceiro medieval ibérico, supera-o porque ainda é atuante e está relacionado à cultura popular dessa região. O artista armorial está envolvido, então, com a recriação dos elementos ibero/medieval/popular e expressa esse envolvimento na realização de uma pintura chapada, na música marcada pelo toque modal e nos motivos que permeiam seus temas.

É importante ressaltar que os armorialistas não são artistas populares, mas artistas eruditos que recorrem àquelas fontes para recriar formas de expressão por meio do uso de múltiplas referências culturais. Segundo Ligia Vassallo (1993, p. 25-26), o Movimento Armorial “rejeita globalizações e precursores e se limita aos autores vivos, que tematizam o espaço cultural do Nordeste rural do Sertão”; os armorialistas das duas primeiras fases são originários de Pernambuco, Paraíba e Alagoas e passaram a infância no Sertão, no Agreste, ou até na Zona da Mata, “em contato estreito com a natureza e as tradições populares e rurais, cujas lembranças conservam mesmo vivendo em Recife”.

Santos (2009, p. 20) acrescenta que Ariano Suassuna criou o Movimento Armorial “na encruzilhada dos caminhos existentes e das vias a percorrer”. Ele propunha “um ambicioso programa de pesquisa pioneira” para elaborar uma cultura brasileira, em que “o caráter nacional e regional se universalizaria graças ao gênio dos seus criadores”. Esse programa, que “atraiu e também amedrontou jovens artistas em busca de uma expressão pessoal” não procurava chegar a um “apogeu”: não houve um ápice, uma semana de apresentações, uma exposição-síntese, ou uma publicação-emblema. Na verdade, a produção artística de alguns armorialistas começou antes que o Movimento ganhasse forma e nome. Os armorialistas se uniram em torno de ideias e valores comuns, mas não havia o compromisso de aderir a uma agenda fechada, o que era intencional, para que a autonomia dos artistas fosse respeitada e mantida.

Segundo Ariano Suassuna (1974a, p. 7), todos os armorialistas concordavam que “a criação é mais importante do que a teoria” e que, portanto, eles tratavam mais “de criar do que de definir”. Isso não significa que não havia base teórica para o Movimento, mas que, como o objetivo era manter a liberdade criativa, não se produziram muitos escritos ou manifestos, para não restringir a produção artística devido à adesão a um movimento muito delineado. Fabiula Ramalho (2012, p. 30-31) nos lembra que “o trabalho artístico armorial não se realiza de forma coletiva”, e que, para eles, é importante “não comprometer a individualidade do artista e respeitar a liberdade criadora de cada participante, dando-lhe uma feição plural dentro da abrangência do Movimento”. Os artistas se pautam mais pela produção cultural que pela teorização.

Ao se tornar consagrado, Ariano leva adiante seu enraizamento na cultura nordestina, reunindo poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos num projeto cultural único – o Movimento Armorial – com a pretensão de associar as diferentes artes de modo a relacionar a produção popular e a erudita, desenvolvendo um embrião que já existia no Teatro do Estudante de Pernambuco e levando ao ápice a coerência de um percurso. Os membros do grupo afirmam o primado da criação sobre a teoria. Por isto, começam suas atividades em Recife sem manifestos, mas por duas exposições de artes plásticas (1970, 1971) e dois concertos – da Orquestra Armorial (a 18 de outubro de 1970, na igreja de São Pedro dos Clérigos) e do Quinteto Armorial (a 26 de novembro de 1971, na igreja do Rosário dos Pretos). Na verdade, a conceituação da armorialidade é precedida por um longo e fértil período, no qual Ariano produziu a maior parte da sua obra literária dramática, poética e de pesquisa. Até mesmo suas experiências narrativas já haviam sido iniciadas, embora permanecendo inéditas (VASSALLO, 1993, p. 25).

Como vemos, o Movimento Armorial congregou diversas práticas artísticas sob a orientação de Ariano Suassuna, que buscava há algumas décadas uma conceituação para

essas manifestações de arte brasileira na própria produção. Seu papel de líder e organizador do movimento foi essencial, e a conjunção de dois fatores contribuiu para a realização do projeto naquele momento: a possibilidade de implementar ações, por meio do cargo que ocupava na UFPE; e a maturação das ideias sobre como realizar a integração entre a arte erudita e a arte popular, que se materializou na sua dramaturgia e na finalização da *Pedra do Reino*, romance iniciado em 1958 e publicado em 1971.

Conforme discutimos na seção 1.2, Suassuna se considerava herdeiro de uma cultura tradicional de criação-recriação artística, e os outros artistas armoriais também se veem dessa forma. Para eles, segundo Fabiula Ramalho (2012, p. 29), “vanguarda não é algo transitório da obra de arte, mas permanente, porque as grandes obras não envelhecem ou são esquecidas ao longo do tempo”. Portanto, ela interpreta que, para os armorialistas, “tradição não significa cópia ou repetição de produções artísticas consagradas e, sim, o ponto de partida da criação”. Isto é, num processo palimpséstico, o artista armorial toma a arte popular como base e contribui com a sua camada. O caráter vanguardista do seu trabalho está na releitura de resgatar obras tradicionais, para que não sejam esquecidas.

Santos (2009, p. 24) interpreta o Movimento Armorial como uma afirmação renovada da “nordestinidade” dos seus artistas, sem se tornarem “arautos de um regionalismo militante”. Segundo ela, os armorialistas “não são regionalistas”. Silviano Santiago (1974, p. 140) reforça o argumento de que não se trata de literatura regionalista, devido ao papel essencial que o folheto de cordel desempenha no fazer artístico, de elemento catalisador responsável, por um lado, pela originalidade da narrativa com relação aos predecessores, e, por outro, provedor de um elemento mágico, poético. Esse é o motivo pelo qual, para ele, “Suassuna dificilmente se enquadra dentro dos princípios estéticos do chamado romance regional nordestino [marcado] pela estética naturalista”, o que Antonio Nóbrega (2018, Apêndice, linha 273), em entrevista para esta tese, corrobora: “a arte armorial transfigura a realidade, não é uma arte de caráter realista ou naturalista, principalmente naturalista”. Eduardo Dimitrov (2011, p. 185) acrescenta que Suassuna, diferentemente de outros escritores regionalistas, retrata o lado alegre e divertido do Nordeste, apesar de não negligenciar os problemas: “A vida se impõe criando uma leveza até nas situações mais adversas”.

O Movimento, portanto, se situa no Nordeste, “espaço geográfico, histórico e mítico”, cuja presença é elemento “fundamental da criação popular”. Por esse motivo, Ariano Suassuna nega que o Movimento Armorial tenha qualquer parentesco com o surrealismo europeu (SANTOS, 2009, p. 19); como vimos, ele também não reconhece

relação entre a sua obra e o realismo mágico latino-americano. Tanto Farias (2006, p. 62) quanto Didier (2000, p. 137) mencionam que, para Ariano, não bastavam as ideias e os caminhos abertos nem pelos modernistas, cujas preocupações eram “vanguardistas”, nem pelos regionalistas, de tendência “neo-naturalista”. Por esse motivo, como citamos linhas acima, Vassallo (1993, p. 25) chama atenção para o fato de que o Movimento Armorial “rejeita globalizações e precursores e se limita aos autores vivos”. Trata-se de um movimento artístico nordestino, sertanejo, cujos artistas alimentam o processo criativo uns dos outros, sem influências externas ou outros interlocutores diretos<sup>35</sup>.

Os armorialistas se identificam com uma tradição secular, sem, contudo, se alinhar a nenhuma corrente ou indivíduo específico<sup>36</sup>. A influência preponderante é aquela do coletivo popular. Fabiula Ramalho (2012, p. 28) pontua que muitos armorialistas não migraram para o Sudeste do Brasil, decidindo residir nas capitais do Nordeste e, por esse motivo, “criaram uma relação orgânica, instintiva e apegada à terra, à região, ou seja, ao lugar onde se podem reconhecer a si mesmos e aos outros”, o que propicia um diálogo constante “com as vozes dissonantes sobre a própria identidade nordestina e brasileira”. Contudo, residir no Nordeste sem voltar a viver no lugar da infância provocou nos armorialistas um sentimento de nostalgia, uma sensação de exílio, e a conseqüente busca, por meio da arte, da encantação perdida.

O mais importante para esse grupo é a expressão da beleza, não a militância ou a racionalização da arte. Crítico da arquitetura “internacionalista, cosmopolita requentada branca, cartesiana, de paredes nuas” (SUASSUNA, 1974a, p. 31) que copiava Le Corbusier, Ariano defendia que a arquitetura brasileira deveria se aproximar daquela de Gaudi, “o qual reinventava e recriava cada material que ia empregar, que não tinha medo das formas imaginosas nem das cores fortes”<sup>37</sup>. A proposta é a de produzir arte universal a partir de elementos locais, que possibilitem a fruição da obra de arte. A poética de Gaudi guarda muito mais semelhança com o barroco do que a poética de Le Corbusier.

---

<sup>35</sup> Contudo, não podemos negligenciar a influência do barroco na obra de Ariano, como vimos na seção 1.3, nem a de Federico García Lorca no início da carreira de Suassuna. Carlos Newton Júnior (2000, p. 131-132) nos informa que, quando era ainda estudante secundarista, Ariano tomou conhecimento e se deslumbrou com a poesia de Lorca: “um grande escritor erudito cuja fonte de inspiração transbordava de uma água cristalina e de veio popular, jorrada principalmente através do Romanceiro ibérico. [...] Suassuna percebe que poderia fazer, em relação ao sertão do Nordeste brasileiro, o que Lorca fazia em relação ao mundo rural da Espanha”.

<sup>36</sup> Citamos aqui o exemplo de Maximiliano Campos, que nunca aderiu ao Movimento Armorial aberta ou diretamente, mas cuja trajetória artística a ele sempre esteve ligada, em grande parte devido à amizade com Ariano Suassuna (SANTOS, 2009, p. 277).

<sup>37</sup> Ariano Suassuna. Entrevista a Wandecy Medeiros. Rádio Espinharas. 4 de maio de 2013 (link disponível nas referências).



Em entrevista concedida para a elaboração desta tese, Antonio Nóbrega nos dá o seu depoimento pessoal a respeito da participação no Movimento Armorial, mais precisamente no Quinteto Armorial, de 1970 a 1980. Nóbrega e Suassuna se conheceram quando o escritor procurava um violinista para integrar o Quinteto Armorial, que ele estava formando. Após indicação de Antonio José Madureira, foi assistir a uma apresentação de Nóbrega de uma obra de Bach, *Concerto para violino em mi maior*, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. Nóbrega explica que foi convidado para entrar no Quinteto Armorial porque “havia a necessidade de um músico que fosse razoavelmente competente para vencer os desafios da música de Antonio Madureira”, que, nesse primeiro momento, era o compositor do grupo<sup>38</sup>. Ele nos conta:

Sendo aprovado pelo “Instituto Bromatológico da Chapuletada”<sup>39</sup> [risos] e convocado para ocupar esse cargo, eu comecei a me enfronhar no estudo da cultura popular brasileira, que, até aquela ocasião eu não conhecia. [...] A formação em música era Conservatório, Escola de Belas Artes, e a pauta de ensino era totalmente em cima da tradição da música europeia, da música erudita. [...] Quando eu conheci Ariano Suassuna, eu estava com 18 anos. Já tocava desde criança. A transição da música erudita para a música popular foi gradativa, fruto do meu envolvimento com esse mundo popular, que eu não conhecia, e, devido ao seu poder de atração, veio o meu interesse pelo mundo popular. À medida que eu começava a tocar aquela música do Quinteto, eu, de alguma forma, era apresentado a esse mundo popular. Os ensaios do Quinteto eram realizados na casa de Ariano, na sala de visitas, como se diz hoje... aqueles azulejos hidráulicos no chão... pinturas, esculturas espalhadas... E ali nós ensaiávamos, Ariano sempre olhando, supervisionando, dando um pitaco aqui e acolá (NÓBREGA, 2018, Apêndice, linhas 79-101).

Percebemos o papel de idealizador, líder e orientador que Ariano Suassuna desempenhou para o Quinteto Armorial. Os músicos eram selecionados por ele, e as composições e os ensaios, acompanhados de perto, tinham as suas contribuições. Para um jovem artista como Nóbrega, era o descortinar de uma experiência artística que lhe oferecia conhecimentos muito diferentes daqueles que ele recebia como estudante de música erudita – e não apenas conhecimentos musicais: lhe atraiu a atenção também a estética das obras de artes plásticas com que teve contato na casa de Ariano. Além disso,

<sup>38</sup> Antonio Carlos Nóbrega (2018, Apêndice, linhas 137-142) nos informa que “Antonio José Madureira era o músico que tinha vocação para composição e tinha interesse em desenvolver um trabalho composicional. Era ele quem nutria a música do Quinteto Armorial, e sem ele o Quinteto não existiria”. De acordo com ele, os primeiros compositores do Quinteto foram Antonio José Madureira, Generino Luna, Jarbas Maciel, e Capiba.

<sup>39</sup> Segundo Silviano Santiago (1974, p. 6), Suassuna usa, tanto nas peças quanto nas obras em prosa, recurso popular bastante comum de “se apropriar de expressões eruditas, mas de uso corriqueiro, esquecendo por completo o significado primeiro da expressão”. Ele cita exemplos em *Torturas de um coração: filosofia dramática, biologia dogmática, astrologia eletrônica* (SANTIAGO, 1974, p. 73).

o acesso a músicos mais velhos e experientes e às discussões a respeito daquele fazer artístico inovador mudou a sua trajetória profissional.

Aquela sonoridade me atraía, por um lado, e, por outro, até a relação daquelas músicas com os nomes delas – por exemplo, “Repente”, “Galope”, “Romance da Nau Catarineta”, “Romance da Bela Infanta” – tudo isso me enchia de curiosidade. E essa curiosidade foi me levando ao exercício, ao cultivo do mundo popular, não só pelo viés da inteligência, do estudo, mas pela prática mesmo, a prática corporal, fosse a dança, fosse tocar os ritmos, fosse cantar, aprender as formas poéticas e cantar um galope à beira-mar ou sextilha. E tinha também as conversas com Ariano que, para um cara como eu, com 18, 19 anos, ter acesso àquele mundo de ideias, de confabulações sobre a arte, sobre a cultura, era muito enriquecedor (NÓBREGA, 2018, linhas 104-112).

A experiência no Quinteto Armorial durou 10 anos. Nóbrega deixou o grupo em 1980, depois do último LP. Ele se mudou para São Paulo e seguiu carreira solo na música, na dança popular e folclórica, e no teatro popular<sup>40</sup>, a partir das suas pesquisas realizadas pelo Brasil. Para ele o mais importante foi dar sentido ao mundo popular que abraçava e que antes lhe era completamente desconhecido: “Desde logo eu vi que *o meu objetivo era recriar, adaptar, ressignificar*, tem tantos nomes...” (NÓBREGA, 2018, linhas 132-133) [grifo nosso]. Com essa experiência transformadora, Nóbrega se veste da roupagem de artista popular, herdeiro da tradição de criação-recriação, assim como Ariano Suassuna e os outros armorialistas. Diferentemente dos outros artistas armoriais, porém, Nóbrega não é contaminado pelo sentimento de nostalgia, tendo se adaptado bem à vida em São Paulo. Sua amizade com Ariano Suassuna se manteve<sup>41</sup> e, ao longo da sua carreira, realizou vários trabalhos nos quais se podem identificar componentes armoriais<sup>42</sup>.

A respeito da mistura entre o medieval ibérico e a cultura local, Nóbrega diz que o que torna a cultura popular brasileira única é mistura da herança ibérica medieval com as contribuições negra e indígena. “O medieval que fazemos aqui é um medieval que se reaclimata dentro de uma pulsação negra. Essa chave para mim é que é muito importante” (NÓBREGA, 2018, linhas 201-203). É essa mistura que buscam os artistas armoriais na estetização de uma arte tipicamente nacional.

Porque você vê, por exemplo, uma dança portuguesa, os viras, as chulas... é sempre muito marcado, e a dinâmica de movimento não é muito extensa. No Brasil, esses passos, essas matrizes, entram numa outra conformação. A música começa normalmente a ser sincopada, a

<sup>40</sup> Antonio Nóbrega é referência para os estudiosos da cultura popular brasileira. Em São Paulo, fundou o Instituto Brincante (institutobrincante.org.br), em 1992, e a Cia Antonio Nóbrega de Dança, em 2012.

<sup>41</sup> Ele nos informa que visitava Ariano Suassuna todos os anos, quando o escritor inclusive lia para ele trechos manuscritos da obra que mais tarde seria intitulada *Dom Pantero no Palco dos Pecadores*.

<sup>42</sup> Para Idelette Muzart dos Santos (2009, p. 280), Antonio Nóbrega “está completamente mergulhado na visão armorial de teatro completo, integrando os recursos dos espetáculos populares”.

acentuação deixa de ser embaixo para ser em cima. E isso remodela a maneira de o corpo soletrar, ou traduzir, ou articular aqueles movimentos (NÓBREGA, 2018, Apêndice, linhas 200-207).

Esse comentário a respeito das danças populares brasileiras nos remete à discussão, nas seções 1.1 e 1.1.1, acerca dos povos da Rainha do Meio-Dia, tão distintos mas, ao mesmo tempo, tão semelhantes entre si. O Movimento Armorial consubstancia a expressão artística desses povos, que são irmãos fixados em territórios distantes, e cuja formação vem da mistura de várias heranças.

Outro conceito inovador criado por Ariano Suassuna é o da “Heráldica popular brasileira”, uma aplicação da heráldica clássica aos símbolos da cultura popular.

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois<sup>43</sup> e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio (SUASSUNA, 1974a, p. 11).

Essa arte está presente nos romances de Ariano e encanta Quaderna, que usa termos desse campo semântico para descrever a comitiva do Rapaz-do-Cavalo-Branco (SUASSUNA, 2014, p. 40-47): o Frade conduzia uma bandeira “mais alta do que larga, vermelha e com peças de ouro enfeitando o campo encarnado – ou *de ‘goles’*”; o manto do Rapaz-do-Cavalo-Branco era vermelho, com um escudo com “três Onças vermelhas em *campo de ouro* e os treze *contra-arminhos* de prata em *campo negro*”, “encimado por uma figura a modo de *‘timbre’*, uma bela Dama de cabelos soltos, vestida com um manto negro semeado de *contra-arminhos* de prata” [grifo nosso]. Ele justifica sua propriedade no uso dos termos da heráldica, o fato de “ser tão entendido em Onça e bandeira”, por ser membro do “Instituto Genealógico e Histórico do Sertão do Cariri”, cuja exigência para ingresso é “fazer um curso completo de bandeiras, brasões e outras coisas armoriais”. A respeito da “heráldica popular brasileira”, Antonio Nóbrega nos esclarece:

Quando Ariano fala em uma arte erudita brasileira a partir das formas populares, por mais que isso tenha uma abrangência universal, ele era um homem do sertão, um nordestino, então essa arte erudita subsidiada pelo mundo popular *trazia sempre um imaginário muito daquela região*. A presença medieval no sertão é maior do que em qualquer outro lugar [do Brasil]. E como essa região realmente era muito povoada desses emblemas, vamos chamar heráldicos, que não são

<sup>43</sup> A esse respeito, vide *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja* (1974), uma publicação de Ariano Suassuna que, segundo Daniella Almada, é “composta por dez lâminas estampadas com dez desenhos de ferros distintos, além de um ensaio ilustrado pelo próprio autor no qual ele discute e lança reflexões a respeito dos ferros-de-marcar”.

propriamente heráldicos... Porque a heráldica, como a gente sabe, é uma disciplina que estuda os brasões, os emblemas das famílias... sempre com um viés meio aristocrático, meio nobiliárquico... E não era com essa visão que Ariano imprimia o sentido de Armorial. O que ele colocava como pontes entre esses dois mundos é que, por exemplo, uma camisa de um time de futebol à época era tão heráldica, ou seja, era *tão rica de símbolos, de emblemas*, quanto um brasão de uma família coletado dentro de um livro de heráldica. Ou seja, as cores, as formas, o imaginário, flores, animais. Então ele associava isso um pouco a uma *presença do espírito medieval na cultura nordestina*. A própria capa dos folhetos, também, que às vezes demonstrava essa presença medieval através de animais estranhos, através de desenhos fabulosos, míticos, mágicos. Mas isso, embora seja uma característica muito forte do Nordeste, é uma presença quase que nacional, numa escala menor, à medida que a gente vai para o Sudeste. Mas lá no Norte também, o grafismo indígena podia ser uma representação um pouco desse mundo heráldico (NOBREGA, 2018, Apêndice, linhas 214-231) [grifo nosso].

O elo entre o mundo medieval ibérico e o mundo sertanejo rural é a riqueza de cores e formas dos símbolos e emblemas. Assim, temos que a heráldica popular brasileira une o aristocrático e o popular na sua essência simbólica, no pertencimento a um imaginário que agrega significado mítico à representação de um objeto. Esse processo de transfiguração do real ocorre independentemente da classe social ou da origem étnica, daí a equivalência de valor entre os emblemas medievais ibéricos, os folhetos sertanejos nordestinos e a pintura indígena. O que os torna equivalentes é a riqueza da simbologia, e é assim que a arte armorial consegue atingir a dimensão universal que pretende.

Nóbrega lembra que o “substrato popular brasileiro, esse mundo cultural que hoje em dia [ele chama] de uma linha de tempo cultural, paralela à linha de tempo ocidental” foi formado por “estoques” negros e indígenas, além de “estoques” oriundos das classes subalternas da sociedade ibérica. Ele acredita ser importante lembrar que não devemos ver a presença portuguesa como “um todo único”: “o mundo português que se funde, que se estratifica no Brasil é um mundo português também estratificado, porque é a única cultura que entra na formação do Brasil que já vinha com um processo de classes sociais”. Para ele, o termo “armorial” é “a palavra-emblema desse outro mundo cultural brasileiro, sem colocar em uma escala de primeiro ou segundo”, no qual “as posturas das figuras do candomblé, os cantos, os desenhos, podem ser representados também como figuras armoriais”, apesar de não fazerem parte do mundo medieval.

Se você for estender iconograficamente o mundo armorial, ou seja, as formas populares que se unem com o mundo erudito, por que não estarem presentes, por exemplo, os símbolos das entidades iorubanas? As figuras de Xangô... os desenhos... no corpo, por exemplo, a figura de Oxóssi. O espírito é o mesmo, ou seja, é uma estética que não é realista. É transfiguradora do real. Porque quando você vê, por

exemplo, um emblema de uma família da nobreza ou uma camisa de futebol, ela não é uma pintura realista. Não é um homem jogando a bola para fazer um gol, não tem uma barra ali. Não, tem uma cobra. Se vale de símbolos. Então uma leitura que eu faço do Movimento Armorial é que a arte armorial *transfigura a realidade, não é uma arte de caráter realista ou naturalista, principalmente naturalista* (NÓBREGA, 2018, Apêndice, linhas 264-273) [grifo nosso].

Essa observação é congruente com a abrangência do termo “armorial”, que Ariano estende “ao conjunto das insígnias, dos brasões, dos estandartes e das bandeiras do povo, às múltiplas representações simbólicas da identidade de um grupo, de uma associação ou de uma nação” (SANTOS, 2009, p. 26). Se levarmos em consideração que a heráldica popular brasileira acolhe a rica simbologia que remete à identidade do povo, sua formação cultural e constituição étnica, nada mais coerente que contemplar as heranças indígena e negra africana, presentes nas vestimentas, nas pinturas no corpo, nas ilustrações, nas armas e nos objetos religiosos.

Carlos Newton Júnior (2011) nos explica que Ariano Suassuna nomeou a primeira fase do Movimento Armorial de “Experimental” – a partir do seu lançamento com o concerto da Orquestra Armorial a 18 de outubro de 1970 –, cuja “bandeira” eleita foi o folheto de cordel. Na segunda fase, a “Romançal” – cujo início foi marcado pela estreia da Orquestra Romançal no Teatro de Santa Isabel, a 18 de dezembro de 1975 –, os armorialistas realizaram um mergulho, já esboçado na primeira fase, na arte pré-histórica brasileira, com o estudo das pinturas e insculpturas encontradas nas itaquatiaras da Região Nordeste. Essa fase se encerra com a retirada de Suassuna da vida literária, após a publicação do artigo “Despedida”, no *Diário de Pernambuco*. A terceira fase, denominada “Arraial”, em homenagem a Canudos, teve início com o lançamento do Projeto Cultural Pernambuco-Brasil, em 1995, quando Ariano era Secretário Estadual de Cultura, na gestão de Miguel Arraes. Nessa fase, evidencia-se a preocupação de ligar as manifestações armoriais à arte dos povos latino-americanos e de todo o chamado “Terceiro Mundo”. Segundo Carlos Newton Júnior, no presente o Movimento Armorial vive uma quarta fase, por ele denominada “Ilumiara”.

No Lunário Perpétuo de Ariano Suassuna, o Movimento Armorial representa a materialização dos ideais do escritor com a reunião de uma série de artistas de atuações diversas que conseguiram realizar, como bem coloca Idelette Muzart dos Santos (2007, p. 115), uma visão poética que une verso e prosa, imagem e música, procurando rearticular as formas e as expressões “que as Belas Artes nos ensinaram tão cuidadosamente a distinguir e separar”.

## 1.5. Sertão medieval

O termo “sertão medieval” está no título do livro de Ligia Vassallo (1993) que investiga as origens medievais do teatro de Ariano Suassuna. Pegamos o nome de empréstimo, para aqui analisarmos a concepção suassuniana de “sertão” e os motivos que levam a autora a usar o adjetivo “medieval” para ele.

Para iniciar, propomos uma comparação entre o sertão de Ariano Suassuna e o sertão de Guimarães Rosa. Acreditamos ser uma discussão pertinente, na qual os contrastes evidenciados nos ajudam a perceber diferentes maneiras de construir, interpretar, ou ainda imaginar, a “encantação” do sertão nas obras desses dois autores.

O sertão de Suassuna é quente e seco, com fauna e flora características da região do semiárido brasileiro. Marcado pelas emboscadas e assassinatos perpetrados em plena luz dia e pelas aventuras dos amarelinhos na luta pela sobrevivência, o sertão é seu grande palco. Vejamos a descrição de Quaderna do local que é o marco do seu Império:

A Pedra do Reino situa-se numa serra áspera e pedregosa do Sertão do Pajeú, fronteira da Paraíba com Pernambuco. [...] Hoje, a Serra está menos áspera e impenetrável do que no tempo do meu bisavô Dom João Ferreira-Quaderna. Ainda assim, permanece de acesso difícil e penoso. É coberta de espinheiros entrançados de unhas-de-gato, malícia, favela, alastrados, urtigas, mororós e marmeleiros. [...] [São] duas enormes Pedras castanhas, meio cilíndricas, meio retangulares, altas, compridas, estreitas, paralelas e mais ou menos iguais, que, saindo da terra para o céu abraseado, numa altura de mais de vinte metros, formam as torres do meu Castelo, da Catedral encantada que os Reis meus antepassados revelaram como pedras-angulares do nosso Império do Brasil (SUASSUNA, 2014, p. 65-66).

Situado geograficamente no interior dos estados de Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba, é um sertão colorido com tons de negro, marrom, vermelho e amarelo, como a pelagem das onças, cavalos e cabras que povoam o universo suassuniano. Os adjetivos ajudam a retratar um lugar inóspito (áspera, impenetrável, difícil, penoso). A vegetação reforça a dureza e hostilidade do lugar, com plantas que machucam ou queimam a pele (espinheiros, unhas-de-gato, favelas, urtigas).

O sertão de Rosa é bem diferente. Em *Grande sertão: Veredas*, a descrição de Riobaldo é de um sertão pulsante de vida, banhado por rios caudalosos, de terras “macias e agradáveis”, em que o verde “se gasta”.

Ao quando um belo dia, a gente parava em macias terras, agradáveis. As muitas águas. Os verdes já estavam se gastando. Eu tornei a me lembrar daqueles pássaros. O marrequim, a garrixa-do-brejo, frangos-d’água, gaivotas. O manuelzinho-da-crôa! Diadorim, comigo. As

garças, elas em asas. O rio desmazelado, livre rolador. E aí esbarramos parada, para demora, num campo solteiro, em varjaria descoberta, pasto de muito gado (ROSA, 2015, p. 238).

Apesar da crueza da guerra que se trava entre os bandos de jagunços no romance, o palco dessas lutas é um sertão úmido, povoado de pássaros e de gado. Há momentos de descanso (“esbarramos parada, para demora”), em que se pode desfrutar de certa calma.

Assim como o sertão suassuniano, o sertão roseano é um ambiente rural e melancólico. Contudo, a melancolia de Riobaldo vem da lembrança amarga das suas experiências pessoais no vasto sertão, e a encantação do sertão de Riobaldo ainda está presente ao seu redor (“o sertão está em toda parte”, ROSA, 2015, p. 19) e dentro dele (“sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”, ROSA, 2015, p. 33). A melancolia de Quaderna é a de um tempo passado, que ele não viveu, e a encantação do sertão foi perdida. O próprio Ariano discute essa diferença:

A mim parece que o Sertão de Minas Gerais mais parecido com a nossa Zona da Mata do que com o verdadeiro Sertão nordestino. Pelo menos é o que me sugere a paisagem do *Grande Sertão: Veredas*, cheia de árvores, bosques verdes e rios; o "Liso do Suçuarão" é apenas um episódio dentro de todo aquele verdume e todas aquelas águas. Já o Sertão nordestino, o Cariri, a Espinhara, o Moxotó, o Pajeú, é um deserto pedregoso, povoado de cabras, jumentos, carneiros, répteis e lagartos, carcarás e gaviões, um grande planalto amarelo e castanho, com uma ou outra serra, muita poeira e muito Sol. Por isso, as matas fêmeas do *Grande Sertão: Veredas* são aparentadas com os bosques portugueses da versão portuguesa da *Demanda do Santo Graal*; e o mato macho, as paisagens secas e pedregosas que Euclides da Cunha recriou em sua obra épica são mais parecidos com as estradas e planícies e planaltos, empoeirados e cheios de cabreiros, do *Dom Quixote*. Reconheço que um dos meus defeitos mais graves, como escritor, é o tom demasiadamente pessoal e as alusões particulares que de vez em quando faço a um mundo que só para mim tem validade (SUASSUNA, 2000b).

Ele faz uma analogia entre o sertão frutífero e fecundo de Rosa com o feminino (“Matas fêmeas”) e o assemelha aos bosques esverdeados em que se passa a busca do Santo Graal na versão portuguesa da história maravilhosa do Rei Arthur. Em contraste, o “seu” é um sertão masculino (“Mato macho do Sertão nordestino”), empoeirado e ensolarado<sup>44</sup>. Este é mais semelhante ao Liso do Sussuarão roseano – de onde muitos

---

<sup>44</sup> O autor já havia feito essa analogia do sertão seco e árido com a imagem do masculino quando discutiu “a concepção dialética da Ilha Brasil” na sua tese de livre docência: “É talvez por causa disso que, dos mitos que mais influenciaram os Povos ibéricos, um é mais feminino, vegetal e português – o do Paraíso edênico – e o outro é mais solar, pedregoso, masculino e espanhol – o do Eldorado. O do Paraíso, mais litorâneo; o do Eldorado, mais sertanejo e sertanista, - e ambos se unem no da Ilha Brasil” (SUASSUNA, 1976a, p. 24).

saem mortos ou enlouquecidos pelas privações que o lugar impõe – e ao cenário das aventuras de Dom Quixote – palco inóspito das alucinações do cavaleiro andante. O sertão de Rosa é um regaço acolhedor; o sertão de Suassuna não oferece colo nem trégua.

Outro ponto relevante é a interpretação que Suassuna faz desse universo próprio, que “só tem validade” para ele. É uma observação que se coaduna com o conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, que discutimos na seção 1.1, uma comunidade de “profunda legitimidade emocional” para aqueles que dela fazem parte. O escritor tem consciência de que o sertão que é palco da sua obra literária é sua invenção (apesar do desgaste do termo, não encontramos maneira melhor de exprimi-lo), que torna viáveis aquelas histórias e personagens que o habitam, assim como estas tomam vida e “fazem sentido” naquele universo apenas. Como comenta Sônia Farias (2006, p. 283),

o romance de Ariano não delega a uma voz de fora, distanciada da experiência vivida pelos personagens, a tarefa de organizar e conduzir a tessitura romanesca. Ao invés, [...] o tecido ficcional n’*A Pedra do Reino* é elaborado através de uma ótica interna que se quer bem próxima da realidade sobre a qual incide: o meio rural do sertão. Ao encampar essa realidade, a narrativa encampa, simultaneamente, [...] o legado da tradição cultural popular nela vigente. [...] O sertão e as formas de expressão estética específicas ao homem sertanejo constituem o substrato que alimenta a fabulação ficcional.

O meio rural do sertão suassuniano é construído a partir das experiências pessoais do autor, por uma “ótica interna” que inclui as personagens, a realidade e a tradição cultural *daquele lugar*. É a sua interpretação daquela realidade e dos valores culturais nela existentes que permite que personagens como João Grilo e Quaderna transitem, o que não seria possível no universo ficcional roseano, por exemplo. Se contemplássemos nesta análise outros autores brasileiros, tantas mais seriam as interpretações de “sertão”. É bem verdade que o sertão de Rosa se localiza em Minas Gerais e o sertão de Suassuna, no Nordeste. Ainda assim, acreditamos que a diferença entre eles não está na posição geográfica, mas na comunidade imaginada do universo ficcional da obra de cada um: “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2015, p. 71).

Como vimos anteriormente, no universo ficcional suassuniano a herança medieval foi conservada no Nordeste brasileiro, apesar da distância geográfica e temporal em relação à Península Ibérica. Tanto Ariano Suassuna quanto as suas personagens enaltecem as próprias origens nordestinas e têm uma visão peculiar e idealizada do sertão, com um sentimento nostálgico de busca do encantamento perdido.

O Sertão, com sua terra áspera e sua civilização fechada, com sua Cavalaria do Cangaço vestida de “armaduras de couro”, seus casos de



honra e suas rebeliões, sempre exerceu sedução sobre alguns dos melhores espíritos brasileiros do Litoral, dos Engenhos da Zona da Mata e mesmo do Sul do Brasil (SUASSUNA, 2008, p. 75-76).

Nesse comentário, vemos algumas semelhanças entre o mundo medieval e o sertão, por exemplo, a cavalaria, as armaduras de couro e os casos de honra. Vale lembrar que, no mundo medieval, os cavaleiros “foram utilizados como baluartes da religião e do rei, portanto defensores de uma estrutura social, na qual dominavam a Igreja e a alta nobreza”, isto é, eram os que garantiam a manutenção do *status quo*. A cavalaria foi estabelecida “por ser necessário coibir desmandos, e para canalizar uma agressividade, que ameaçava a ordem, para objetivos mais nobres” (MICHELETTI, 1997, p. 69). Dessa canalização da agressividade para “objetivos mais nobres” nasce a mitificação do universo cavalariano. Assim como no mundo medieval, no sertão suassuniano os cavaleiros são revestidos de uma aura mágica e representam a força das classes dominantes nessa sociedade fechada, que Capistrano de Abreu batizou com o termo “civilização do couro”, vocábulo que Ariano Suassuna adotou (1977b, p. 12).

Segundo Maria Thereza Didier (2012, p. 194), algumas das ideias centrais do pensamento de Suassuna contemplam o sertão como espaço da tradição e a oposição litoral/sertão, imitação/autenticidade cultural: “A tradição é percebida como garantia da originalidade cultural brasileira”. Como discutimos na seção 1.1, o contraste se dá entre o povo do litoral e o povo do sertão insular, regido pela Rainha do Meio-Dia, representante do Brasil real, cujo genuíno valor está na sua originalidade. A austeridade do interior rural se opõe à degeneração do litoral estrangeirado, do Brasil oficial, dissolvido nas influências massificadoras dos “povos de cima”. Não se trata de uma diferença entre raças, uma vez que são todos brasileiros, mas entre ídoles.

A respeito da encantação do sertão e do seu poder sedutor, Dom Pantero declara:

José de Alencar e Euclides da Cunha, por exemplo, despertavam meu interesse porque apresentavam o Sertão como uma terra sagrada e vestida de Sol – um Reino pobre e austero mas grandioso; e, conseqüentemente, o Brasil como “*um Palco desmedido*”, semelhante àquela Rússia que Gógol e o próprio Euclides da Cunha tinham profetizado (SUASSUNA, 2017, p. 566) [grifo do original].

A influência de Euclides da Cunha como “interpretador” do Nordeste era recorrente nas falas de Suassuna. As contradições entre a pobreza e a grandiosidade da região, uma terra sagrada, luminosa, forjaram a visão do escritor, que, segundo Didier (2012, p. 194), é marcada pela “imagem euclidiana de insulamento”. A separação do sertão devido às condições naturais, constituíam, para Euclides da Cunha, “um referencial

contra a miscigenação ‘dispersiva e dissolvente’ do litoral. Contra os degenerados do litoral Euclides afirmava a originalidade do mestiço do sertão que estudava”.

A experiência literária de Suassuna se inspira nas ideias de Euclides da Cunha e de José de Alencar, além de vários outros, como Augusto dos Anjos e Leandro Gomes de Barros: “Embora se diga dionisíaco, o escritor tem um trabalho profundo de pesquisa e releitura do passado para formar seus mitos do presente e defender uma unidade ou singularidade para o Brasil”. Os escritos dos seus inspiradores eram cuidadosamente estudados, de modo a integrarem a urdidura de um raciocínio que buscava divulgar a originalidade da cultura brasileira ao mesmo tempo em que se preocupava em proteger a herança ibérica, negra e indígena da invasão da cultura de massa. Essa herança tem presença mais forte no Nordeste, que “se institucionaliza nos inícios do século XX, com uma marca intensa de espaço diferenciado pela sua relação com as tradições do país e a cultura popular” (DIDIER, 2012, p. 51).

Em seu livro a respeito dos fenômenos de messianismo e cangaço ocorridos no Nordeste brasileiro presentes nas obras de Ariano Suassuna e José Lins do Rego, Sônia Ramalho de Farias analisa o “chão histórico” desse cenário ficcional.

“Pedra Bonita” e “Cangaceiros”, de José Lins do Rego, e “A Pedra do Reino”, de Ariano Suassuna, se caracterizam por focalizar as manifestações culturais populares nas suas formas de messianismo e cangaço, através de uma perspectiva mítica que se atualiza pelo endosso à visão de um Brasil *rural e arcaico, concebido como o Brasil autêntico*, contraposto à imagem de um Brasil urbano, degradado pelas novas relações do capital. Neste sentido, a representação da temática messiânica e da temática do cangaço no discurso literário destes autores tende a negar as transformações do processo histórico brasileiro (FARIAS, 2006, p. 34) [grifo nosso].

A preservação da herança cultural, por meio da manutenção das temáticas e da estetização do sertão, é uma resposta à modernização que o Brasil sofria, puxado pelas forças da globalização e sua conseqüente tendência à homogeneização das sociedades. Segundo Jerusa Pires Ferreira (2016, p. 42), “nesta literatura popular, que se produz no Nordeste brasileiro, dá-se, como não podia deixar de ser, uma *démarche* arcaizante em vários níveis, preservadora de uma série de valores já postos de lado pela sociedade global”. Aqui é importante esclarecer que o nosso entendimento de “sociedade global” é o de uma sociedade integrada por meio da circulação de pessoas e mercadorias, da cultura de massas e do sistema capitalista. A preservação de valores tradicionais como resposta às mudanças impostas pela sociedade global não aconteceu apenas no Brasil. O Nordeste brasileiro é um exemplo entre vários no mundo de sociedades rurais forçadas à

urbanização súbita, que tenderam a produzir manifestações culturais de proteção e preservação da cultura local<sup>45</sup>.

Jerusa Pires Ferreira acrescenta que a literatura popular “avança e se vanguardiza, no sentido em que procede constantemente a um processo de crítica a esta sociedade, mesmo sem o pretender, conscientemente” (FERREIRA, 2016, p. 42). Forma-se, então, uma literatura ao mesmo tempo “arcaizante” e “vanguardista”, que tem como mote a preservação da herança cultural e o combate à descaracterização dessa herança. É uma literatura arcaizante porque mantém um olhar nostálgico em relação ao passado, em busca do encantamento perdido, e é vanguardista porque produz manifestações culturais autóctones, exclusivas, críticas das normas estéticas impostas pela sociedade global. Lembramos algumas dessas características de vanguarda, que citamos na seção 1.4: a rearticulação de expressões artísticas cuidadosamente distintas e separadas pelas Belas Artes (SANTOS, 2007, p. 115) e o caráter permanente das grandes obras, que não envelhecem ou são esquecidas (RAMALHO, 2012, p. 29). Apesar da aparente contradição, é precisamente esse amálgama que consolida o universo suassuniano e viabiliza a existência de Quaderna.

É dessa forma que a literatura de cordel se mantém forte no imaginário nordestino. O universo mágico dos folhetos, transplantado da Europa medieval para o sertão, resiste às mudanças promovidas pela Europa contemporânea e pelos Estados Unidos, uma vez que o Nordeste está tão distante e isolado. O “conjunto de situações” presente nessa literatura, “que remete a um mundo aparentemente tão distante, significa a presença de um universo persistente e retomado” (FERREIRA, 2016, p. 180). Nessa realidade, o mundo contemporâneo está bem mais distante do que o mundo medieval. Aqui é preciso alertar que concordamos com Didier (2000, p. 179) quando a autora afirma que não é possível estabelecer “uma relação de continuidade entre o medieval europeu e a cultura do interior nordestino, porque entendemos que o antigo vem revestido de sentidos instituídos pelo novo”. A herança cultural ibérica passa por uma releitura, o que implica ser modificada e alterada com as contribuições das heranças negra e indígena.

Conforme vemos, há grande influência da arte medieval tanto na obra de Ariano Suassuna quanto no imaginário popular nordestino. Segundo Ligia Vassallo (1993, p. 15-16), a modernidade chegou tardiamente ao Nordeste brasileiro, o que se verifica pela

---

<sup>45</sup> A esse respeito, é interessante investigar o embate ideológico que teve lugar na Rússia entre ocidentalistas e eslavófilos, no século XIX, e a oposição de algumas camadas da sociedade japonesa à abertura do país ao Ocidente durante a Era Meiji, também no século XIX, o século que nutre as fantasias quadernescas.

presença de “acentuados vestígios medievais ou medievalizantes” na literatura, marcada por “temas e técnicas arcaizantes”. Isso se deve ao fato de a região ter sido a primeira a prosperar sob a colonização, o que a levou a receber da matriz “moldes sócio-econômico-culturais ainda muito próximos dos medievais”, assim como “a ideologia dominante na metrópole”<sup>46</sup>. Essa herança acentuou a diferença entre uma cultura que estava “em processo avançado de formalização e de escrita”, com a produção de literatura originalmente impressa, e uma cultura “oral e carnalizada, com suas técnicas, estruturas, temas, personagens e intérpretes próprios”, em modelos congelados que perduraram até o século XX. A autora chega a afirmar que “quanto mais afastada do centro cultural e político hegemônico, mais arcaica e tradicional será a sociedade e sua cultura” (VASSALLO, 1993, p. 56).

Essa tendência arcaizante que se verifica no Brasil perpassou a literatura mundial e se revelou nos romances do século XIX. Segundo Thomas Pavel,

os romancistas do século XIX e seus leitores concordavam que várias capitais da Europa – Londres, Paris, São Petersburgo, Viena e Berlim – representavam, juntamente com o nordeste dos Estados Unidos, o ápice de uma nova civilização comercial. Fora desses lugares, acreditava-se que os costumes ficavam cada vez mais arcaicos à medida que a distância do centro aumentava. A crença era de que os napolitanos, os corsos, os espanhóis, os gregos, os turcos, os egípcios, os indígenas americanos, os cossacos e os chechenos haviam preservado um meio de vida “rude” e mais nobre<sup>47</sup> (PAVEL, 2013, p. 182).

A observação de Thomas Pavel é congruente com a de Ligia Vassallo, de que quanto mais longe do centro, mais arcaicas e conservadoras se configuram a cultura e a sociedade. O comentário do autor também adiciona a idealização do comportamento das sociedades distantes do centro, descritas como mais rudes, mas também mais nobres. A manutenção da estrutura social e política no Nordeste foi conservadora e se manteve dessa forma justamente porque foi próspera. Aliada à nostalgia da prosperidade, estavam a distância e a difícil comunicação com os centros culturais europeus, onde as transformações sociais se davam mais rapidamente.

---

<sup>46</sup> É preciso lembrar que a presente discussão se refere tão somente a uma parte das manifestações culturais do Nordeste brasileiro, relativas à herança ibérica. Como nosso enfoque aqui não é a herança cultural indígena nem a africana, apesar de serem determinantes para a formação cultural do Brasil, elas não foram incluídas nesta seção por uma questão de escopo e escassez de espaço apenas.

<sup>47</sup> Tradução nossa de: “Nineteenth-century novelists and their public agreed that several European capital cities – London, Paris, St. Petersburg, Vienna, and Berlin – represented, along with the American Northeast, the pinnacle of a new commercial civilization. Outside these places, customs were assumed to grow more and more archaic as the distance from the center increased. The Neapolitans, the Corsicans, the Spanish, the Greeks, the Turks, the Egyptians, the Native Americans, the Cossacks, and the Chechens were all more or less thought to have preserved a “rude,” nobler way of life.”

É importante ressaltar que, no universo suassuniano, a idealização dos valores dessa sociedade nordestina rural e conservadora não implica idealizar o lugar em que ela se insere. Em outras palavras, o reino do sertão – esse sertão medieval utópico do imaginário suassuniano, cheio de encantação –, não se equaciona ao paraíso. Segundo Braulio Tavares (2007a, p. 178), “utópico” não é o mesmo que “ideal”.

Na obra de Ariano não existe a figura da Utopia no sentido clássico, de um “lugar ideal”. O Sertão evocado por ele com toda a sua Beleza Medonha não é um *locus* utópico, é um campo de batalha, um sítio de conflagração. Taperoá não é uma Utopia: é um microcosmo do Brasil e dos círculos literários recifenses. A utopia suassuniana é a utopia de um futuro em que “o Brasil oficial se torne expressão do Brasil real”, e se integre à “Rainha do Meio-Dia” (América Latina, Europa Mediterrânea, Ásia e África), num vasto movimento histórico que se contraponha à globalização econômica, à massificação cultural e à sujeição política.

O sertão de Ariano é a sua leitura do Brasil e, portanto, repleto de tensões e conflitos, tanto existenciais quanto sociais. O autor compõe o seu universo ficcional em um lugar estranhamente belo e cruel “cheio de armadilhas, sombras e perigos”. O seu reino não é um paraíso, mas “o poeta prefere refugiar-se nele, sentindo-se seguro e aconchegado, acreditando que, com isso, pode domar os perigos e cicatrizar as feridas da infância” (NOGUEIRA, 2002, p. 249). Suassuna (1976a, p. 147-148) interpreta o sertão como um lugar que, “ao mesmo tempo desértico, grandioso e épico na Seca, belo gracioso e fértil quando fecundado pelas chuvas do Inverno – é quem realiza, de fato, o verdadeiro Brasil”. Para ele, o sertão contém uma “unidade messiânica e profética de contrários” que esconde dentro de si, “na sua vastidão, ao mesmo tempo um Roteiro de tesouros e uma Legenda de épicos heroísmos e profecias”. Reforçando a sua visão barroca do mundo – composta por tensões entre elementos contrários e pela aspiração do ser humano para alcançar o divino –, o autor constrói um sertão que abriga as mais diferentes feições, desde aquelas que remetem a uma visão edênica, protetora ou revigorante àquelas que remetem ao conflito, à dor ou à morte. É uma visão que harmoniza o sertão como lugar de sofrimento e como lugar de redenção.

Esta é a parte do Lunário Perpétuo de Ariano Suassuna que diz respeito à maneira como o autor lê e entende o mundo e, nesse mundo, o lugar onde ele está inserido e as relações que estabelece com esse ambiente. O sertão suassuniano é como um grande pátio ou praça, onde passeiam os mais variados tipos nordestinos, em um colorido desfile de festa popular. É habitado por um povo mestiço e sofrido, mas também alegre e musical. Tão acolhedor quanto ameaçador, é o “palco desmedido” onde a vida se desenrola.

\* \* \* \* \*

Em *Poética*, Aristóteles (2003, p. 110-112) define a tragédia como a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação de emoções. Não é imitação de homens, mas imitação de ações e de vida, e a personagem não age para imitar um caráter, mas assume um caráter para efetuar ações. Por esse motivo, o mito e as ações são a finalidade da tragédia – o mito é o princípio e a alma da tragédia. O texto discute a tragédia e a epopeia, mas revela a visão do filósofo a respeito da arte como um todo, que, para ele, é uma possibilidade de obter possíveis interpretações da realidade, surgindo daí a ideia de verossimilhança, essencial ao caráter imitativo da arte.

Desenvolvendo esse raciocínio a respeito da imitação e da verossimilhança, Milan Kundera, em *A arte do romance* (1986, p. 50-52), defende que o romance não examina a realidade, mas a existência. Ele cita os exemplos de Raskolnikov (protagonista de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski), cujo crime nunca existiu, e de Kafka, cujo universo ficcional não parece com nenhuma realidade conhecida: é, na verdade uma possibilidade extrema e não realizada do mundo humano. Kundera afirma que o papel do romancista não é o de historiador nem o de profeta, mas o de explorador da existência. Ele entende o conceito de existência não como algo que aconteceu, mas como o campo das possibilidades humanas, aquilo em que uma pessoa pode se tornar, tudo de que é capaz; existir é “ser-no-mundo”. Para ele, o papel do romancista é, portanto, o de desenhar o mapa da existência e descobrir esta ou aquela possibilidade humana. Por esse motivo, é preciso compreender a personagem e seu mundo como possibilidades; se essas possibilidades se transformarão ou não em realidade é secundário. Em outras palavras, o crime que Raskolnikov cometeu e o mundo de Kafka não existem de maneira concreta, mas não os consideramos sem validade, pois sabemos que são existências possíveis.

Ao trazermos essa ponderação para o nosso estudo, percebemos que Quaderna e seu universo não existem *realmente*, mas representam “uma possibilidade não realizada no mundo humano”. É verdade que existe um sertão nordestino, mas não existe a pessoa real de Pedro Dinis nem um sertão glorioso e caval(h)eiresco, povoado por entidades míticas e heroicas, centro de um reino que ocupa metade do globo. Contudo, isso não configura uma falha da obra, uma vez que Suassuna não ambiciona ser profeta ou historiador; pelo contrário, sua ambição é produzir uma literatura transfiguradora da realidade. Trata-se de ficção e de um universo ficcional, da possibilidade de existência de que fala Kundera, ou seja, de uma possibilidade de “ser-no-mundo”.

## CAPÍTULO 2 – CHÃO DE ESTRELAS: CONCILIAÇÕES, QUASE SEMPRE

*Quaderna vive assim: num movimento pendular em que evita os extremos de idealismo, que conduzem ao sacrifício inútil, e os extremos de esperteza, que redundam em canalhice.*

*Dividido entre a baixa auto-estima e a megalomania, é um herói problemático.*

Braulio Tavares  
(*Ode a Ariano Suassuna*)

No capítulo 1, discutimos a construção do universo suassuniano segundo sua visão sobre o Brasil e o Nordeste. Este capítulo procura, ao mapear o “chão de estrelas” quadernesco, explorar os seguintes pontos:

- a formação da personalidade de Quaderna no universo ficcional suassuniano,
- a trajetória da personagem na obra suassuniana, e
- diferentes facetas dessa personagem multidimensional.

Nosso objetivo é investigar de que modo as conciliações quadernescas acabam por se tornar meio e condição para a sua existência. Ao deparar com dualidades, Quaderna propõe soluções de terceira via, que acolhem opostos aparentemente inconciliáveis. Ele não o faz por covardia, mas por acreditar que o mundo não é “bipartido”, portanto demanda uma visão mais abrangente, “tridimensional”, para usar os termos de Didier (2012, p. 138). Suas atitudes provêm da essência barroca forjada por seu criador. Segundo Suassuna (1976a, p. 7), o barroco é um estilo de vida, uma visão do mundo e uma cultura que se caracteriza pela “união dialética de contrários, de elementos clássicos e românticos”; é um estilo “contraditório e totalizante, por ser a primeira manifestação romântica de dissolução do Clássico”. Ele defende que o barroco “destruiu e queimou no seu impulso o otimismo clássico e preparou o pessimismo romântico, embebido de amor pelo Caos e pelo satanismo do culto da melancolia e da Morte”.

Em essência, Quaderna é nostálgico e tende a preservar os valores tradicionais do sertão nordestino por meio de um mecanismo idealizante que embeleza a realidade para fazê-la “caber na poesia”. Sua visão barroca e harmonizadora, entretanto, não comporta toda e qualquer conciliação. Quaderna não está disposto a propor uma terceira via para o conflito entre tradição e modernidade. Esta é a tensão a que a parte “quase sempre” do título do capítulo se refere. Resistente às mudanças do século XX, que o desfavorecem, ele protesta contra a *perda* do reino.

## 2.1. Esquerda e direita

A primeira conciliação que discutiremos neste capítulo é a que Quaderna estabelece entre a direita samuéllica, o “Tapirismo Ibérico do Nordeste”, que culmina com a proclamação da República Unitária do Brasil, integralista; e a esquerda clementina, o “Oncismo Negro-Tapuia do Brasil”, cuja expressão é a proclamação da República Popular do Brasil, comunista. Sua proposta resulta na Monarquia de Esquerda quadernesca, com o estabelecimento do Império Castanho do Brasil, o Quinto Império da Pedra do Reino. Para compreendermos como Quaderna desenvolve a sua defesa da Monarquia de esquerda é necessário compreender suas ambições literárias. Porém, vejamos antes, em linhas gerais, as características de Clemente e de Samuel, os dois homens de influência “contraditória, mas fecunda” para Quaderna – seus dois mestres, conselheiros, rivais e inquilinos<sup>48</sup> –, que “vivem às turras e se habituaram a elas de tal modo que, no fundo, não podem mais passar um sem o outro”<sup>49</sup>. As descrições que se seguem estão, principalmente, nos Folhetos XXIV a XLII da *Pedra do Reino* (SUASSUNA, 2014, p. 164-302), portanto, para não afetar a fluidez do texto, iremos referenciar apenas as citações literais que se encontram fora desse intervalo.

Clemente Hará de Ravasco Anvérsio é natural do Rio Grande do Norte, “uma figura alta, magra e forte de Negro, que daria um excelente Rei do ‘Reisado Sudanês’, o Auto de Guerreiros que [Quaderna mantém] na Vila”; negro meio-sangue tapuia, sua pele “parece um tijolo negro-castanho, que tivesse cozido demais”; seu cabelo é “corredio, sem um fio branco”; tem feições retas; e o branco dos olhos é bem branco, com a íris amarela. Egresso da Faculdade de Direito do Recife, influenciado por Tobias Barreto, Sílvio Romero, Clóvis Beviláqua, Franklin Távora, Martins Júnior e Artur Orlando, foi

---

<sup>48</sup> Os dois são mestres porque foram preceptores de Quaderna e de seus primos na fazenda Onça Malhada; são conselheiros porque, mesmo sem querer, ambos o aconselham em relação a como escrever a sua obra para se tornar o Gênio da Raça; mostram-se rivais em momentos definitivos, uma vez que se aliam contra o pupilo; ainda assim, os dois moram em casas cedidas, vizinhas entre si e vizinhas à do dono, herdadas por Quaderna após a morte de sua Tia Filipa.

<sup>49</sup> Como exemplo das ofensas trocadas pelos dois, Clemente acusa Samuel de querer ser “mais Português do que os próprios Portugueses, mais realista do que o Rei!”. Samuel, por sua vez, faz “referências desairosas à cor do Filósofo. Chama-o de Clemente, O Cafre, ou de Clemente, o Gaforinha”. Em uma dessas desavenças, Samuel, com a “sua peçonha, sua baba de galinha-verde” afronta a pessoa de Clemente, “um almocreve negro, um tangerino tapuia”, ao criticar Luís Carlos Prestes, o “Cavaleiro da Esperança do Povo do Brasil”. Essa briga resulta no duelo, ou antes, ordálio, travado entre os dois, uma das cenas mais divertidas da *Pedra do Reino*, no Folheto XLII, que discutiremos na seção 3.2. É interessante notar que a posição de Quaderna é conciliatória entre os seus dois mestres. Ariano Suassuna, porém, parece tomar partido, uma vez que Clemente vence o ordálio e desfila o seu triunfo pela Vila, com evidente prazer em humilhar e escarnecer a direita, personificada por Samuel.



convidado por Dom Sebastião Garcia-Barretto a viver na fazenda Onça Malhada, para ser “preceptor estipendiado” de Arésio e Quaderna e, posteriormente, de Silvestre e Sinésio.

Ateu, anticlerical e progressista, membro da Aliança Nacional Libertadora, ele acredita no “destino negro-tapuia e socialista-vermelho” do Brasil. Planeja escrever sua obra magistral em prosa, com a qual almeja ser reconhecido como Gênio da Raça Brasileira. O *Tratado Negro-Comunista da Filosofia Vermelha do Penetral* partirá dos mitos negros e tapuias e forjará “uma ‘visão de conhecimento’: uma visão do mundo; uma visão do homem; uma visão do homem no mundo e uma visão do homem a braços com o próprio homem”. Insondável, essa filosofia conceitua “penetral” como “‘a união do faraute com o insólito regalo’, motivo pelo qual abarca o faraute, a quadra do deferido, o trebelho da justa, o rodopelo, o torvo torvelinho e a subjunção da relápsia”. Para ele, o grande herói do Brasil foi Zumbi e pretende incluir a história da “Tróia Negra dos Palmares” na sua obra, defendendo um “Sebastianismo negro”.

Samuel Wandernes, “um gentil-homem dos Engenhos pernambucanos”, é “de estatura média, fino, alvo, corado, um pouco sardento e vermelho, de olhos azuis e cabelo castanho-claro, cortado à escovinha”. Também egresso da Faculdade de Direito do Recife, influenciado por Carlos Dias Fernandes, é admirador de “Plínio Salgado, do General Francisco Franco e do Doutor Antônio de Oliveira Salazar”, que para ele, formam “as grandes esperanças de restauração do grande império da Nova Ibéria”. Ele apareceu na fazenda Onça Malhada para pesquisar a respeito da linhagem real dos Garcia-Barrettos. O tempo passou e ele permaneceu na fazenda, sem concluir as pesquisas, até a morte de Dom Sebastião Garcia-Barretto, em 1930.

Católico, ortodoxo, inquisitorial, reacionário e obscurantista, membro da Ação Integralista Brasileira, defende que o Sebastianismo autêntico é o Sebastianismo ibérico<sup>50</sup>. Ele considera a fidalguia sertaneja, à qual pertencem Quaderna e seu padrinho, “bárbara, bastarda e corrompida em comparação com a dos Engenhos pernambucanos, a única verdadeira no Brasil”, e acredita num Brasil “imperial, cruzado, católico e fidalgo-ibérico da Direita”. A obra-prima, o poema com que pretende reivindicar o posto de Gênio da Raça Brasileira, chama-se *O Rei e a Coroa de Esmeraldas*, na qual planeja incluir o

---

<sup>50</sup> Segundo Samuel, “a história de Dom Sebastião, O Desejado, transcende os limites puramente individuais e nacionais para ser um Mito humano: o do homem sempre desejoso de se transcender, alçando-se, pela Aventura, pelo delírio, pelo risco, pela grandeza, pelo martírio, até o Divino!” (SUASSUNA, 2014, p. 214). Em entrevista ao Programa Roda Viva (link disponível nas referências), Ariano Suassuna concorda com a personagem ao declarar o mesmo, e acrescenta que Dom Sebastião era “um cavaleiro medieval extraviado na Renascença ibérica” e que “talvez não simpatizasse tanto com ele se ele não tivesse sido derrotado”.

“feito dos nossos antepassados, os Conquistadores, a ‘raça de gigantes ibéricos’ que forjou o Brasil, introduzindo-nos na Cultura mediterrânea e católica”.

Os posicionamentos políticos opostos dos dois contaminam qualquer discussão: sociologia, prosa e natureza são de esquerda; literatura, poesia e cidade são de direita. Há até classificações contraditórias, a depender do escopo: o masculino, do ponto de vista social, é de direita, e o feminino, explorado e fraco, é de esquerda; porém, do ponto de vista do gosto, o masculino, sóbrio e despojado, é de esquerda, e o feminino, “com o amor pelos tecidos e pelas joias” é de direita. As “lutas ideológicas” entre eles se estendem para outros campos: histórico, filosófico, religioso. Na história da Grécia, Clemente toma o partido de Sócrates, e Samuel, dos aristocratas que o envenenaram. Em Roma, Clemente toma o partido de Mário e de Brutus, e Samuel, o de Sila e de César.

Porém, em uma coisa por vezes concordam: se unem contra Quaderna, para desmerecer suas preferências literárias e políticas e escarnecer sua adoração pelo mundo sertanejo. Samuel o define como “um homem socialmente insignificante e politicamente sem importância”. Clemente, por sua vez, considera que Quaderna tem admiração *embasbacada* “por José de Alencar, pelos Cantadores que infestam nossas feiras, e por essas famílias sertanejas que vivem se matando entre si, envolvendo o Povo em suas vinditas e atrapalhando com isso a Revolução!”. Quaderna, porém, sabe se defender, e, às vezes, coloca os dois em situações constrangedoras ou faz comentários que os envaideçam, para extrair informações preciosas de como deve ser escrita a obra do Gênio da Raça. Deixando transparecer sua faceta picaresca e trapaceira, ele planeja obter dos dois, “sem que nenhum dos dois pressentisse”, a receita dessa obra, para que ele a escreva “passando a perna em ambos”.

Os dois, tornados cegos pela Providência divina, iam involuntariamente colaborando com os Astros e Planetas e contribuindo todo dia para que eu formulasse para mim um corpo particular de doutrinas e ideias, coisa que, por mim mesmo, eu nunca seria capaz de fabricar, e que, graças a eles, todo dia ia construindo aos poucos, primeiro inconscientemente, depois deliberadamente e com perfeita consciência do que estava fazendo (SUASSUNA, 1977a, folheto LXVI).

Entre Clemente e Samuel, Quaderna ocupa “em tudo uma posição intermediária”. Nascido na Paraíba, estado que se localiza entre o Rio Grande do Norte e Pernambuco, é “moreno, de sobrancelhas negras e cerradas”, tem “uma cara que parece talhada em pedra ou madeira, a foice, enxó e machado [e descende] de mamelucos e almocreves sertanejos”, de acordo com Samuel. Não é casado como Clemente nem solteiro como Samuel, mas “amancebado” com Maria Safira, esposa de Pedro Cego. Ele compra um

cavalo avermelhado, para satisfazer a Esquerda clementina, e de crinas cor-de-ouro, para alegrar a Direita samuélica. Porém, o animal havia sido tingido pelo cigano que o vendeu, de modo que Pedra-Lispe é um cavalo “ora alazão, ora pampo, mas sempre meio sujo, raposo e afoscado pelo diabo das tinturas do cigano”, das quais Quaderna depende para tingi-lo quinzenalmente. Isso vira mais um motivo de piada para Samuel e Clemente, que dizem que o furta-cor do pelo do cavalo é compatível com o “furta-cor político do burro do dono”. É uma boa metáfora para a posição quadernesca aparentemente indefinida e conveniente, disposta à conciliação.

Quaderna pretende escrever um romance, que o consagrará Gênio da Raça Brasileira, unindo o Sebastianismo negro de Clemente e o Sebastianismo ibérico de Samuel, numa nova espécie, o Sebastianismo castanho. Segundo ele, a obra de Clemente só teria citações da Esquerda, e a de Samuel, da Direita; portanto, a sua seria a única completa, pois “teria textos selecionados pela Esquerda e pela Direita brasileiras”. Os três fundam a “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba”, para que Taperoá se mantenha como “um dos centros mais florescentes da intelectualidade sertaneja da Paraíba”. O nome “emparedado” é ideia de Quaderna, que justifica:

É o único nome em torno do qual podemos nos unir. Eu sou “emparedado” porque, segundo vocês, vivo assim, murado entre o enigma e o logogrifo. Clemente, porque vive “agrilhado entre as paredes do grifo do mundo, entre os elos de ferro do preconceito e da injustiça social”. Quanto a Samuel, “anjo decaído nas paredes de pedra da prisão terrena”, é também emparedado, porque vive aqui, “exilado neste bárbaro Deserto africano e asiático que é o Sertão”. Finalmente, em conjunto, nós três somos “emparedados” porque, com as andanças e extravios políticos que o Brasil vai vivendo, nós todos temos cara de quem, com culpa ou sem culpa, vai ser encostado à parede e fuzilado! (SUASSUNA, 2014, p. 183).

Apesar de jocoso, o termo “emparedado” revela as angústias e questionamentos que acoçam as três personagens. Samuel se sente refém de uma sociedade que não compreende seu refinamento intelectual e a superioridade da sua estirpe. Ainda assim, ele decide permanecer, “emparedado” entre o desprezo que sente por aquelas pessoas e a impossibilidade de ir embora, pois sabe que não ocuparia a mesma posição de prestígio em nenhum outro lugar. Clemente é afligido pela luta de classes e pela opressão que sofre o povo sertanejo pelos senhores de terra, patrões e líderes políticos. Está “emparedado” entre o seu sentimento de revolta e a incapacidade prática de promover qualquer mudança social; representa um estereótipo do intelectual de esquerda. Quaderna é assombrado pelas tragédias familiares, o medo, a pobreza, que marcam os seus dias “para sempre

destroçados”. Está “emparedado” entre a sua realidade medíocre, sua vida mundana, mesquinha, cheia de pecados e desvios, e os seus sonhos de grandeza ligados à literatura e à realeza, repletos de glória, nobreza e santidade.

Samuel, Clemente e Quaderna decidem que nenhum dos três será Presidente da Academia dos Emparedados, mas Vice-Presidentes de Honra. O cargo máximo é deixado vago, em homenagem ao “Gênio Brasileiro Desconhecido”. As sessões acontecem: no gabinete, por sugestão de Samuel, para discutir “Literatura fidalga, fechada, pura, individual poética e sonhosa”; a pé, por sugestão de Clemente, “como o Povo faminto das estradas sertanejas”, para que se desembaraçassem “do mofo da Literatura burguesa decadente, [ligando-se] à realidade, à análise e à crítica dos males sociais”; ou a cavalo, por sugestão de Quaderna, para discutir “essas Literaturas, a cavalo e heroicamente, vagando, como o Valente Vilela, pelos campos do Sertão”. As sessões a cavalo podem ser de três categorias: viagens filosóficas, programadas por Clemente, dedicadas a “indagações etnológicas, sociológicas, históricas e filosóficas”; demandas mítico-poéticas, criadas por Samuel, de “caráter meio ritual de sagração poética e consunção mística”; e demandas novelosas, sugeridas por Quaderna, através das quais ele pretende conciliar as duas primeiras, resultando em “romances interessantes, com heroísmos, safadezas, batalhas, castelos amorosos e perigosos, amores legendários, gargalhadas, putarias e outras coisas divertidas e boas de ler”. Vemos como é sofisticada a organização da Academia e como contempla bem as demandas de seus três membros. Com a Academia, eles realizam na arte a utopia irrealizável na vida real, de acomodar preferências diversas e aparentemente incompatíveis.

É em uma dessas sessões a cavalo que Quaderna decide que o seu destino é ser o Gênio da Raça Brasileira, aquele a escrever uma obra considerada decisiva para a consciência da raça, com a construção do “marco” ou “castelo”, da obra “completa, modelar e de primeira classe”, que o tornará rei e o consagrará Imperador do Brasil, devolvendo-lhe, finalmente, o trono usurpado pelos “estrangeirados” da Casa de Bragança. Ele tem pavor à guerra e às batalhas sangrentas, de modo que o seu império será literário. Para tanto, ele pretende construir a sua obra da seguinte maneira:

Cortaria as pedras sertanejas com o punhal dos Reis sangrentos, meus antepassados. Molharia a argamassa com meu sangue e a peçonha que meus dois Mestres diziam haver em mim. Faria perpassar pela Obra inteira as insígnias da minha coragem e a vergonha das minhas deserções; os estandartes e bandeiras da minha cólera e o espinho da minha Dor permanente. Tudo já me aparecia, como num sonho, diante de mim, enquanto eu caminhava pela estrada. Meu Trono fulgurante de

chamas proféticas, o exílio em que vivia – implacável e irremediável – meu ardente desafio e meu inútil desespero, as moradas do meu sofrimento e os travos amargos da minha altivez. E assim, afinal, seria eu próprio que estaria na Obra, crucificado entre motejos e zodíacos, cravado e alanceado, como Zumbi e Dom Sebastião, contra os muros do meu Castelo, exposto como motivo de honras e zombarias, à luz mercuriana e solar do meu Signo, sinado e assinalado, com manto de púrpura e coroa de espinhos, sustendo em minhas mãos um Cetro escarnecido (SUASSUNA, 2014, p. 241).

Autointitulado epopeieta, “Rapsodo do Sertão”, Quaderna escreverá uma epopeia em formato de romance e nele incluirá as suas facetas de imperador, herdeiro da verdadeira linhagem real do Brasil; de homem atormentado por uma história pessoal de medo, desgraças e mortes; de “assinalado”, ou seja, escolhido, mártir para o povo sertanejo, que se espelha em Zumbi e Dom Sebastião; de líder espiritual e profeta, com cetro, manto púrpura e coroa de espinhos, sendo ele próprio exposto, em referência ao Cristo. Constitui-se, sobretudo, em um herói possível, mais humano que divino, um homem acometido por características vis (peçonha, deserções) e por sentimentos mundanos (vergonha, cólera, desespero, altivez). Ele acredita ser o único capaz de tal feito por descobrir, em sua genealogia, ser um mestiço autêntico pois tem “tudo quanto era de sangue” (SUASSUNA, 2014, p. 421) e por ter nascido no litoral, mas ter sido registrado no sertão, o que o torna, portanto, o único “Rapsodo” que é, ao mesmo tempo, “filho da marinha Tigre fêmea verde-azul e do Jaguar-macho e sertanejo de pelo de ouro” (SUASSUNA, 1976b, folheto XXVI). Nostálgico, Quaderna acha “Monarquia bonito, com aquelas Coroas, tronos, cetros, Brasões, desfiles a cavalo, bandeiras, punhais, Cavaleiros e Princesas, como no folheto de Carlos Magno e os Doze Pares de França!” (SUASSUNA, 2014, p. 462). Vemos que ele constrói a narrativa para convencer aqueles que o ouvem de que ele é a personificação daquilo que ele julga ser almejado pela nação brasileira: um rei mestiço, profeta e literato, unificador de contrários.

Para realizar a sua monarquia de esquerda, ele “não toma conhecimento da proclamação da República” e adota “alguns tópicos do pensamento de Joaquim Nabuco, de Oliveira Lima, de Samuel Wan d’Ernes, de Gustavo Barroso e de outros extremistas fidalgos da Direita brasileira” (SUASSUNA, 2014, p. 347). Diferentemente de Samuel, que é monarquista mas se mantém fiel à Casa de Bragança e considera como de primeira classe apenas a aristocracia dos engenhos de Pernambuco, Quaderna é fiel à própria Casa e reconhece a fidalguia dos guerreiros sertanejos, os senhores feudais do sertão: “os Fazendeiros sertanejos são Príncipes e Reis, os Cantadores são menestréis fidalgos, tropeiros e trovadores – uns aedos, semelhantes aos gregos – e os Cangaceiros são

Cavaleiros medievais” (SUASSUNA, 2014, p. 349). A escolha pela monarquia, ao deliberadamente ignorar a república, é coerente com a construção da imagética de um sertão medieval, na qual fazendeiros são reis e cangaceiros viram cavaleiros. Essa estética se presta à realização do seu sonho de epopeia, de união da aristocracia com o povo.

Meu sonho é fundir os Fidalgos guerreiros e cangaceiros, como Sinhô Pereira, com os Fidalgos negros e vermelhos do Povo, fazendo uma nação de guerreiros e Cavaleiros castanhos, e colocando esse povo da Onça-Castanha no poder! (SUASSUNA, 2014, p. 276);

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, 2014, p. 352);

Meu sonho é fazer do Brasil um Império do Belo Monte de Canudos, um Reino de república-popular, com a justiça e a verdade da Esquerda e com a beleza fidalga, os cavalos, os desfiles, a grandeza, o sonho e as bandeiras da Monarquia Sertaneja! (SUASSUNA, 2014, p. 355).

O elemento “de esquerda” da proposta quadernesca é inspirado em Clemente, de acordo com o qual “as pessoas da História brasileira e sertaneja que fazem [ações guerreiras] são sempre da Esquerda e do Povo” (SUASSUNA, 2014, p. 351). O que diferencia Quaderna de seu mestre, nessa questão, é acreditar em uma aliança entre o povo sertanejo e os fidalgos fazendeiros. Como vemos nas citações acima, ele sonha com a união entre o povo e os fazendeiros, os negros, os indígenas e os brancos, num reino de justiça e beleza, que una uma estrutura social mais igualitária aos encantos “bandeirados e cavalheirescos” da monarquia. Ele interpreta que o grande mal do Brasil está nas forças “estrangeiradas” e modernizadoras, representadas pela classe burguesa recém-vitoriosa na política nacional, na década de 1930. Dessa forma, Quaderna concilia as posições opostas dos seus dois mestres, ao propor uma terceira via.

Segundo Maria Thereza Didier, em *Emblemas da Sagração Armorial* (2000, p. 184), é importante observar que a rivalidade entre os três não é excludente e que Quaderna tem uma ligação com a cultura popular que o diferencia dos outros dois, de formação acadêmica. Essa diferença demarca o caráter espontâneo e popular da personagem “castanha”, que busca na conciliação a sua própria distinção apesar de admirar e aproveitar os conselhos de seus mestres. Em *Miragens peregrinas* (DIDIER, 2012, p. 127) a autora acrescenta que Quaderna imprime uma ligação entre os recortes dos três e concebe sua história “como uma extensão do dilaceramento humano e tenta ordenar seus diferentes projetos políticos num único projeto que estabeleça a unidade”. Ele “quer

convencer-nos de que, não importa se está no passado ou no presente, a problemática do Brasil é a mesma”, e a importância da sua narrativa está em acreditar que essa problemática “só pode ser resolvida quando a singularidade brasileira de unir os contrários, numa visão barroca do mundo, se impuser como alternativa política”.

Como vemos, a união de contrários proposta por Quaderna alia ricos e pobres, respectivamente representados pelas classes oligárquicas sertanejas e pelo povo, contra a modernização e a perda de poder para o litoral e para o centro-sul do país, representados pela classe burguesa. É uma alternativa política utópica e nostálgica, em que duas classes sociais historicamente antagônicas se unem pela restauração do regime monárquico, anacrônico para a realidade latino-americana daquele momento. É importante ressaltar, contudo, que a posição da personagem em relação à monarquia se difere da atitude do seu criador. A visão de Ariano Suassuna se modificou ao longo do tempo, conforme ele explica em entrevista ao Programa Roda Viva.

Eu nunca fui infiel à minha visão do povo brasileiro. Eu dei erros na maneira de colocar isso em prática, mas nisso aí eu espero ter continuado coerente a vida toda. Então, Antonio Conselheiro, em Canudos, era também monárquico, ele lutava contra a república, e eu vi a república esmagando um arraial do povo. [...] Então a minha visão era de que a Casa de Bragança, que descende do Duque de Orleans, da Revolução Francesa, o duque que se colocou ao lado da revolução, ao lado do povo francês, eu pensava que a Casa de Bragança teria compreensão suficiente para se colocar ao lado do povo brasileiro. Mas aí depois eu tive uma decepção muito grande nesse ponto de vista, porque eu vi que uma parte da Casa de Bragança passou a apoiar a TFP – Tradição, Família e Propriedade – e a outra aderiu ao neoliberalismo capitalista que eu não suporto, e aí eu disse “peguem suas brasas e vão fazer seu inferno longe de mim”. Foi nessa época. A simpatia que resta hoje [pela monarquia] é só estética e simbólica.

Temos, portanto, que, para o autor, a defesa da monarquia passa a ser “estética e simbólica”, de valor literário apenas. Suassuna parece ter percebido que, na vida real, a união entre aristocracia e povo não é possível, uma vez que a libertação deste implica o fim daquela; a justiça social e a diminuição das desigualdades não propiciam a união dessas duas classes sociais, mas o fim das duas. Para Quaderna, contudo, é uma proposta política conciliadora e redentora, que irá possibilitar o início de uma nova era, com a sua pessoa no papel de imperador, gênio literário e profeta, como discutiremos a seguir.

No desenho do chão da cosmografia de Quaderna, a monarquia de esquerda é uma das estrelas que guiam o seu caminho. Construída por meio do mecanismo idealizante que discutimos no capítulo 1, ela fundamenta a ideologia política e social quadernesca, constituindo uma das conciliações essenciais para essa personagem.

## 2.2. Sagrado e profano

Por não estar “muito satisfeito com o Catolicismo romano”, Quaderna decide fundar uma religião para si e para seus amigos (SUASSUNA, 2014, p. 453-454), na qual ele “terminaria unindo numa síntese integradora, o Judaísmo, o Maometismo, o Hinduísmo, e o Cristianismo” (SUASSUNA, 1977a, folheto LXIX), e cujo Deus, Adonai, é “judaico-tapuia e mouro-sertanejo” (SUASSUNA, 2014, p. 551). Ele conta que “sempre quis ser Rei, Profeta; mas isto sem renunciar ao queijo de cabra, à carne de sol, ao vinho e às mulheres” (SUASSUNA, 2018c, p. 698). Essa religião personalizada lhe permite cuidar das questões da alma sem ter de abrir mão dos prazeres terrenos: “ó Senhor, não leveis a mal que agora, enquanto estou vivo, eu me deleite comendo a carne dos bichos que cacei e matei [...] em vossa homenagem!” (SUASSUNA, 2014, p. 553). Ele considera o seu Catolicismo sertanejo uma religião “mais perfeita e mais antiga do que o Catolicismo Romano”, porque a “Religião da Pedra do Reino foi fundada no Deserto sertanejo da Judeia”<sup>51</sup> (SUASSUNA, 2014, p. 553). É a origem do catolicismo quadernesco associada à sua implementação no Nordeste brasileiro que permite que essa religião seja nomeada, ao mesmo tempo e sem conflitos, de judaica, tapuia, moura e sertaneja. A proposta de uma terceira via para a religião é congruente com a visão de Quaderna sobre o sertão: “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, 2014, p. 409) [grifo do original].

Nesse contexto, o sertão e as pedras do reino são de crucial importância. Segundo Mircea Eliade (1987), “sagrado” e “profano” são dois modos de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem no curso da sua história. O sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, possibilita a “orientação” do homem; portanto, *funda o mundo*, no sentido de que fixa os limites e estabelece sua ordem<sup>52</sup>. No momento em que Quaderna elege as pedras do reino como as “torres do Castelo” do seu império, ele, na verdade, reinaugura o início dos tempos. Ainda segundo Eliade, na

---

<sup>51</sup> Para uma discussão detalhada da relação estabelecida por Quaderna entre o Catolicismo sertanejo e o judaísmo, vide *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna*, de Sônia Ramalho de Farias. Nele, a autora analisa a “transposição alegórica da temática do judaísmo ao contexto nacional que informa subjacentemente a fabulação da narrativa” (FARIAS, 2006, p. 494).

<sup>52</sup> Tradução nossa de: “*sacred* and *profane* are two modes of being in the world, two existential situations assumed by man in the course of his history” (ELIADE, 1987, p. 14) e de “The sacred reveals absolute reality and at the same time makes orientation possible; hence it *founds the world* in the sense that it fixes the limits and establishes the order of the world” (ELIADE, 1987, p. 30) [grifo do original].



homogeneidade e relatividade do espaço “profano” não é possível estabelecer o mundo “sagrado”. A descoberta ou projeção de um ponto fixo é equivalente à criação do mundo; dessa forma, a revelação de um espaço sagrado possui valor existencial, pois nada pode começar, nada pode ser feito sem a existência de um ponto fixo, o centro do mundo: se há de se viver no mundo sagrado, ele deve ser fundado<sup>53</sup>. Portanto, a mitificação das pedras do reino é determinante tanto temporal quanto espacialmente: marca não apenas o início de um tempo sagrado, mas de um império, ao transformá-las no centro do espaço.

Uma sequência de conceitos religiosos e cosmológicos estabelece um novo “sistema de mundo”: a) um local sagrado que rompe a homogeneidade do espaço; b) a possibilidade de transitar entre o paraíso e a terra, e entre a terra e o subterrâneo; c) a comunicação com o paraíso, que se dá por meio de um símbolo de ascensão; e d) um símbolo que estabelece o mundo à sua volta<sup>54</sup>. Percebemos a semelhança com as pedras do reino de Quaderna: a) as grandes rochas, denominadas “torres do Castelo”, sobressaem na paisagem composta por lajedos e tabuleiros; b) elas têm o formato de duas torres, e há uma espécie de câmara subterrânea, que possibilita a comunicação com o mundo dos mortos; c) as torres ascendem aos céus, na indicação de um movimento para comunicação com o divino; e d) elas marcam o centro do Quinto Império da Pedra do Reino.

Eliade acrescenta que esse símbolo central tem importante papel nos rituais e que os sacrifícios em honra do Ser Supremo celestial são realizados aos seus pés. Para que esse monumento perdure, ele deve ser “animado”, o que significa que deve receber vida e alma, cuja transferência só é possível por meio de sacrifícios de sangue<sup>55</sup>. Essa seria a explicação (de modo nenhum a justificativa) para os sacrifícios de seres humanos e

<sup>53</sup> Tradução nossa de: “So it is clear to what a degree the discovery – that is, the revelation – of a sacred space possesses existential value for religious man; for nothing can begin, nothing can be *done*, without a previous orientation – and any orientation implies acquiring a fixed point. It is for this reason that religious man has always sought to fix his abode at the ‘center of the world.’ *If the world is to be lived in*, it must be *founded* – and no world can come to birth in the chaos of the homogeneity and relativity of profane space. The discovery or projection of a fixed point – the center – is equivalent to the creation of the world” (ELIADE, 1987, p. 22) [grifo do original].

<sup>54</sup> Tradução nossa de: “Here, then, we have a sequence of religious conceptions and cosmological images that are inseparably connected and form a system that may be called the ‘system of the world’ prevalent in traditional societies: (a) a sacred place constitutes a break in the homogeneity of space; (b) this break is symbolized by an opening by which passage from one cosmic region to another is made possible (from heaven to earth and vice versa; from earth to the underworld); (c) communication with heaven is expressed by one or another of certain images, all of which refer to the *axis mundi*: pillar (cf. the *universalis columna*), ladder (cf. Jacob's ladder), mountain, tree, vine, etc.; (d) around this cosmic axis lies the world (= our world), hence the axis is located ‘in the middle,’ at the ‘navel of the earth’; it is the Center of the World” (ELIADE, 1987, p. 37) [grifo do original].

<sup>55</sup> Tradução nossa de: “This central pole or post has an important ritual role; the sacrifices in honor of the celestial Supreme Being are performed at the foot of it” (ELIADE, 1987, p. 53) e de “If a ‘construction’ is to endure (be it house, temple, tool, etc.), it must be animated, that is, it must receive life and a soul. The transfer of the soul is possible only through a blood sacrifice” (ELIADE, 1987, p. 56).

animais aos pés da Pedra do Reino, exigidos pelo bisavô de Quaderna, Dom João II, o Execrável: lavar a rocha com sangue, para desencantá-la, de modo a permitir a volta de Dom Sebastião e o início de um reino justo e sem sofrimentos.

A respeito do Quinto Império sonhado por Quaderna, segundo as interpretações das profecias do Profeta Daniel, que constam do Velho Testamento, a estátua com a qual ele próprio e Nabucodonosor sonharam descrevia a história da humanidade desde a Babilônia até o juízo final. O Primeiro Império era o Império Neobabilônico (representado pela cabeça de ouro da estátua); o segundo era o Império Medo-Persa (peito e braços de prata); o terceiro, o Império de Alexandre, o Grande (ventre e coxas de bronze); o quarto, o Império Romano (pernas de ferro); e o Quinto Império era o reino dividido (pés de ferro e barro). Por fim, cairia uma rocha, cortada pela força divina, e destruiria a estátua. Muitos interpretam a rocha como o reino cristão instaurado por Jesus.

O conceito do Quinto Império português foi consolidado pelo historiador D. João de Castro e pelo Padre Antônio Vieira. Diferentemente de Castro, que acreditava que Dom Sebastião corporificava aquele que iria instaurar a Quinta Monarquia Portuguesa, Vieira não definiu um rei que iria chefiar o império. No século XVII, ele definiu que os quatro impérios do sonho do Profeta Daniel eram os Assírios, os Persas, os Gregos e os Romanos. Vieira reformou a doutrina da Terceira Idade do Espírito Santo, de Joaquim de Flora, associou-a à ação civilizadora dos portugueses e preconizou que o Império Português seria o quinto e último império do mundo, que levaria a fé cristã para todos e promoveria a paz e a felicidade por mil anos.

O cristianismo teve forte influência na literatura portuguesa e na formação da identidade nacional de Portugal. Segundo Ligia Vassallo (1993, p. 58), para a sociedade portuguesa arcaica, o cristianismo tem um papel forte e político, “ao atuar como foco arregimentador da resistência e luta pela identidade nacional na pugna contra os mouros”. Devido a isso, antes mesmo da consolidação do mito sebastianista, manifestações religiosas se popularizaram, “através das representações dos mistérios, da Paixão de Cristo e de outras modalidades teatrais vinculadas à religião”. A literatura brasileira também sofreu essa influência, devido à herança ibérica medieval, que foi transplantada para o Brasil-colônia. O catolicismo foi disseminado como uma trincheira para unir o povo em torno de uma identidade e de um objetivo comum.

O Catolicismo sertanejo guarda algumas semelhanças com o Catolicismo romano, ao mesmo tempo em que altera algumas de suas características. Por exemplo, para ambos, a véspera de Pentecostes (Festa do Divino) é um dia importantíssimo, o que faz Quaderna

se dirigir sozinho ao seu Lajedo e realizar o “almoço do profeta”, no qual pão e vinho são substituídos por paçoca com carne de sol e queijo de coalho, rapadura e frutas, e pelo “Vinho secreto, sagrado e proibido da Pedra do Reino”<sup>56</sup> (SUASSUNA, 1977b, p. 62).

Outra semelhança, com diferenças, está na existência de uma Santíssima Trindade, ainda que no Catolicismo quadernesco a “trindade” seja composta por cinco elementos – o Pai, o Diabo, o Filho, a Compadecida e o Espírito Santo – e tenha como símbolo o “animal heráldico e armorial brasileiro”: a “Onça Castanha” ou a “Onça Malhada do Divino”. Essa onça, conforme Quaderna explica ao Juiz Corregedor, é formada por cinco bichos: a Onça-Vermelha, a Onça-Negra, a Onça-Parda, a Corça Branca e o Gavião de Ouro, o que reforça o que discutimos na seção 1.2, em relação à substituição dos animais do romanceiro ibérico por animais do sertão. Citamos a fala de Quaderna novamente: “No meu Catolicismo, os bichos que servem de insígnia ao Divino são todos rigorosamente brasileiros e sertanejos” (SUASSUNA, 2014, p. 562).

Mais uma vez, assim como se dá na política com a elaboração da sua Monarquia de esquerda, Quaderna busca a conciliação entre as visões conflitantes de Clemente e de Samuel, por meio de uma solução de terceira via, uma religião que “funde num fogo só elementos dispersos” e os “harmoniza de maneira absoluta”. Ele deseja unir o “Sebastianismo negro” de Clemente e o “Sebastianismo ibérico” de Samuel para criar “uma nova espécie de ‘Sebastianismo castanho’ que realize o sonho da Pedra do Reino num futuro ainda mais ensolarado e acastelado!” (SUASSUNA, 2014, p. 238). Conciliadora das crenças religiosas de seus amigos-adversários, a religião quadernesca busca superá-las e conquistar a simpatia deles.

Na Astrologia, eu já fora iniciado por meu Pai que, como redator do *Almanaque do Cariri*, era Mestre nos Arcanos do Tarô e dono da Chave da Cabala. Assim que tomei conhecimento dessas coisas, fundi num fogo só esses elementos dispersos, e descobri imediatamente que a nova Religião fundada por mim, o Catolicismo-sertanejo, estava em harmonia absoluta com o programa da minha vida, influenciada, como sempre e em tudo, por Samuel e Clemente. Como Catolicismo, era uma religião *bastante monárquica, cruzada e ibérica para satisfazer o primeiro*; e como Sertaneja, era *suficientemente popular e negro-tapuia para ser considerada com simpatia pelo segundo*. Posso, então, concluir, dizendo a Vossa Excelência que foram esses os acontecimentos que me trouxeram à minha atual condição de Profeta da Igreja Católica-sertaneja e Príncipe de Sangue do trono do Sertão do Brasil! (SUASSUNA, 2014, p. 544) [grifo nosso].

<sup>56</sup> É interessante notar que, nas *Memórias de um sargento de milícias*, livro que Quaderna cita como uma de suas inspirações, há uma canção que menciona um ritual sagrado, com comida e bebida: “O Divino Espírito Santo / É um grande folião, / Amigo de muita carne, / Muito vinho e muito pão” (ALMEIDA, p. 49; link disponível nas referências).

Na elaboração dessa nova religião, Sinésio, o Alumioso, primo de Quaderna, é Dom Sinésio Sebastião, o Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão, que representa Dom Sebastião e que irá instaurar o Quinto Império. Seu suposto retorno como Rapaz-do-Cavalo-Branco simboliza o retorno do rei e a redenção para o povo, com o início de uma nova era de júbilo, o Império do Sete-Estrela do Escorpião, que tem Dom Pedro IV, o próprio Quaderna, como regente<sup>57</sup> e é formado por sete reinos: “o dos Cariris Velhos, o da Espinhara, o do Seridó, o do Pajeú, o de Canudos, o dos Cariris Novos e o do Sertão do Ipanema” (SUASSUNA, 2014, p. 115). Essa composição incorpora alguns dos “reinos messiânicos” em que ocorreram movimentos sebastianistas do Nordeste brasileiro, reforçando o misticismo do Reino da Pedra.

Segundo Sônia Ramalho de Farias (2006, p. 421), Quaderna “confere uma feição nobiliárquica” aos fenômenos messiânicos nordestinos, “esvaziando-os de suas especificidades contextuais e abstraindo-os de suas efetivas dimensões históricas” ao agrupar-lhes na categoria de “reinos tributários” do Quinto Império do Sertão, mediante um processo de feudalização. No Reino da Espinhara, cuja capital é Princesa Isabel, aconteceu a Guerra de Princesa, liderada por José Pereira Lima; no Reino do Pajeú, cuja capital é a Vila Bela da Serra Talhada, aconteceu o movimento da Pedra Bonita, liderado por João Ferreira; no Reino de Canudos, cuja capital é o Arraial de Belo Monte, aconteceu o movimento messiânico de Antônio Conselheiro; no Reino dos Cariris Novos, cuja capital é Juazeiro do Norte, aconteceu o movimento de Padre Cícero. Misturando história e ficção, no Reino dos Cariris Velhos, cujas capitais são a Vila Real da Ribeira do Taperoá e a Vila Real da Serra do Teixeira, o rei é o tio e padrinho de Quaderna, Dom Sebastião Garcia-Barretto. A pesquisadora aponta semelhanças entre a fabulação de Quaderna e o texto bíblico:

A imagética do Quinto Império, também denominado “Império do Sete-Estrela do Escorpião” é tomada de empréstimo ao discurso de São João Evangelista no Apocalipse. “Integrado astrologicamente por Sete Reinos”, e tendo em Quaderna o seu 12º conde e 7º Rei, o Quinto Império alude às profecias de São João acerca das sete Igrejas da Ásia e das sete estrelas que lhes servem de insígnia, da mesma forma que o número doze constitui uma alusão às doze tribos de Israel e aos doze apóstolos do Cordeiro (FARIAS, 2006, p. 403).

---

<sup>57</sup> Segundo Ariano Suassuna, em entrevista ao Programa Roda Viva (link disponível nas referências), os sebastianistas eram impressionados com as profecias do Livro de Daniel e acreditavam que a instauração do Quinto Império, igualitário, libertário e justo, viria com a ressurreição de Dom Sebastião. Na visão de Quaderna, Portugal não tinha dimensão para realizar esse império, mas o Brasil, sim.

Com o Catolicismo sertanejo, Quaderna concilia o sagrado e o profano, uma vez que incorpora as influências de seus mestres, de seu pai e de seus ídolos políticos e religiosos. Nas celebrações, os textos ritualísticos são “o *Caminho Místico*, do Santo Peregrino do Sertão, isto é, Santo Antônio Conselheiro de Canudos” e “o *Caderno Astrológico* que [seu pai lhe] legara” (SUASSUNA, 2014, p. 549). Nos acontecimentos cotidianos, Quaderna vê sinais indicativos de que é um “assinalado”.

A Astrologia não falha. [...] Eu consultara os astros sobre minha expedição, e encontrara o seguinte, no *Almanaque*: “Para os nascidos sob o signo de Gêmeos, o tempo será favorável, por causa dos influxos benéficos do Planeta Mercúrio. Viagem melhorará assuntos amorosos, financeiros, políticos e sociais. Grande achado. Pessoa mal-intencionada quererá intervir, mas não obterá sucesso. Seja mais observador.” [...] Nesse momento, um raio de Sol feriu uma incrustação de malacacheta numa pedra que havia, à esquerda, não na margem da Lagoa, mas um pouco acima, na barreira baixa, de barro esbranquiçado, dum riacho seco. Encaminhei-me para lá, e fiquei absorto, profundamente impressionado com meu Destino! No chão, junto da barreira, havia uma pedra oval, branca achatada, não muito brilhante, mais ou menos do tamanho de um pão-de-cruzado. A superfície branca era marcada por infiltrações, arroxeadas e avermelhadas, que, no conjunto, formavam, direitinho, a figura de um Escorpião, *sinál astrológico e fatídico* do nosso Reino, ou melhor, do Império do Sete-Estrelo do Escorpião! (SUASSUNA, 2014, p. 137-138) [grifo nosso].

A parte profana do Catolicismo sertanejo inclui a astrologia, e seus símbolos têm valor premonitório para Quaderna. Para fazer a viagem a cavalo na qual vai conhecer as pedras do seu reino e realizar a autocoroação, ele primeiro consulta um almanaque astrológico. A sua interpretação das previsões o leva a acreditar que o “grande achado” só pode se referir à pedra branca oval que ele encontra numa lagoa, que supostamente continha o desenho de um escorpião, insígnia imediatamente associada ao seu “Império do Sete-Estrelo do Escorpião”. Ele então conclui que “a Astrologia não falha”. A sua sagração como imperador e profeta, embora associada ao divino no discurso, é permeada por rituais mundanos e sinais premonitórios. Após matar uma cobra e uma onça na terceira caçada aventureira, antes de chegar à Pedra do Reino, Quaderna declara:

E foi assim que, com outra coragem, naquele dia glorioso, eu me encaminhei para o Castelo de pedra da minha Raça, contando, no meu saldo guerreiro de glórias, com uma Cobra e uma Onça, *animais sagrados e astrológicos*, enviados por meu Planeta fatídico a meu Destino régio, como para marcar aquilo que iria se passar daí a pouco, na Pedra do Reino, com o selo de uma unção e sagração (SUASSUNA, 2014, p. 145) [grifo nosso].

A cobra e a onça são dois animais que compõem uma das versões materializadas da Moça Caetana, a morte, além de fazerem parte da Santíssima Trindade da religião

quadernesca. Elas simbolizam a conciliação entre o sagrado e o profano, uma vez que são, ao mesmo tempo “animais sagrados e astrológicos”. Ele as interpreta como envio de sinais pelo “seu planeta”, para prenunciar sua coroação iminente.

A implementação no Nordeste brasileiro desse Catolicismo de características tão particulares tem raízes no seu bisavô, Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável. Na posição de herdeiro do trono do Brasil, Quaderna é também profeta, pois herda o papel de líder espiritual da religião associada à sua linhagem, o que concilia as obrigações da alma e as demandas do corpo.

Vi que meu bisavô fora Rei, mas fora, também, Profeta de um Catolicismo que Pereira da Costa chamava de “particular”, sertanejo. Vi também que aquele *era o Catolicismo que me convinha*, uma religião que, a um só tempo, me permitia ser Rei e Profeta, e ter tantas mulheres quantas pudesse; comer as carnes que quisesse em qualquer dia da semana e beber tanto vinho quanto me desse na veneta, incluindo-se entre estes o Vinho sagrado da Pedra do Reino, que nos mostrava o Tesouro antes mesmo que ele fosse desencantado e descoberto. Era, em suma, uma religião que me salvava a alma e, ao mesmo tempo, permitia que eu mantivesse meu bom comer, meu bom beber e meu bom fuder, coisas com as quais afastava a tentação da visagem da Onça e da Cinza (SUASSUNA, 2014, p. 543) [grifo nosso].

Por meio dessa religião que lhe convém, Quaderna legitima suas práticas terrenas e se exime de culpa que lhe renda possíveis penas no plano espiritual. Na verdade, em vez de criar a necessidade de perdão, a ratificação das suas práticas pela religião transmuta qualquer ato profano em ato sagrado. A conveniência do Catolicismo sertanejo, que o difere do Catolicismo romano, está em não restringir as celebrações a datas especiais, nem impor privações ou sacrifícios ao corpo. Se é permitido pela religião, não há falta com Deus, e esse perdão antecipado serve como aval para os atos profanos. Um exemplo é a prática de Dom João Ferreira-Quaderna de “dispensar” as noivas na noite de núpcias com o objetivo de “inoculá-las com o Espírito Santo” (SUASSUNA, 2014, p. 74).

O principal líder espiritual do Catolicismo sertanejo é “Santo Antônio Conselheiro”, como explicita Quaderna: “Ao mesmo tempo, eu tomava, por caminhos de acaso, conhecimento dos ‘escritos’ deixados pelo Profeta e santo Peregrino do Sertão, o Regente do Império do Belo Monte de Canudos” (SUASSUNA, 2014, p. 543). Episódio bastante divulgado da história do Brasil, movimento messiânico violentamente reprimido pelas forças oficiais, Canudos marcou o imaginário do protagonista. Tais movimentos ocorridos no Nordeste alimentam a fé de Quaderna, que os reveste de valor político e deposita neles a esperança de as camadas mais pobres se organizarem e buscarem justiça social, sob as bênçãos de Dom Sebastião. Como bem pontua Idelette Muzart dos Santos

(2009, p. 79), o sebastianismo adquiriu no Brasil uma tonalidade diferente daquela de Portugal: “em vários movimentos messiânicos, dom Sebastião era esperado para restabelecer a justiça social, distribuindo entre seus fiéis o dinheiro dos mais ricos, e acabar com a seca e a miséria do sertão”. O sumiço e encantamento desse Rei e a sua alcunha (“o Desejado”) povoaram o imaginário religioso do Nordeste, com a criação de um mito generoso e justiceiro. Antônio Conselheiro encarna o profeta que divulga a volta de Dom Sebastião, além de se opor à república e defender a monarquia, o que é congruente com o projeto político e os valores de Quaderna. A adesão às pregações de Conselheiro e a crença em Dom Sebastião se harmonizam com a sua Monarquia de esquerda, que o investe como imperador ao mesmo tempo em que promove justiça social.

A crença cristaliza-se em torno do líder messiânico assimilado a um mensageiro divino, um herói cultural e lendário. Sua autoridade *não se funda sobre uma igreja nem sobre uma doutrina*: emana do contato direto com a divindade, sendo revelada aos outros homens através dos fatos sobrenaturais e milagrosos que ele opera. O chefe messiânico torna-se, assim, o protetor, o conselheiro dos humildes, o padrinho. Suas duas características principais, são, então, sua essência sagrada e sua condenação da injustiça social existente, que procura transformar em bem, usando para tal fim meios religiosos: ele propõe assim uma *nova hierarquia da vida profana* (SANTOS, 2009, p. 80) [grifo nosso].

Ao fundar o Catolicismo sertanejo, Quaderna anula a necessidade de intermediação entre si e o divino, e essa é mais uma razão para eleger o Conselheiro como profeta. Os “escritos” mencionados por Quaderna, são, na verdade, transcrições de discursos orais do pregador, uma vez que não há registro de publicações de sua autoria nas quais divulga os fundamentos da sua crença (FARIAS, 2006, p. 481-482). O discurso do Conselheiro não se baseia em preceitos de qualquer igreja ou doutrina, mas em uma concepção particular de moral, elaborada a partir do contato direto com o divino. Essa “nova hierarquia da vida profana” possibilita que os preceitos incômodos do Catolicismo romano sejam abandonados e substituídos por outros, mais convenientes e harmoniosos com sua vida terrena, sem que a Quaderna seja imputada culpa ou penitência.

No campo da literatura, a edificação sagrada tanto para o autor quanto para a personagem é aquilo que ambos denominam “ilumiara”. Ariano Suassuna batizou alguns lajedos do sertão de “lumiarias”: *lume* (sol) e *ara* (pedra), “que, ainda hoje, desafiam a argúcia dos estudiosos brasileiros; são enormes lajedos entalhados com sinais cuja idade, cujo sentido e cuja procedência ninguém conhece” (SUASSUNA, 1976a, p. 71). Nesse nome, temos a simbologia que o autor usa para representar o masculino unida ao que ele considera a fundação do reino do sertão, o elemento que “dá significado a tudo” na sua

literatura. Santos (2009, p. 286) cita a explicação de Ariano para a escolha do termo: “ilumiaras são anfiteatros ou conjuntos-de-lajedos, esculpido ou pintado há milhares de anos pelos antepassados dos índios Carirys no sertão do Nordeste brasileiro e que, como ‘A Pedra do Ingá’, na Paraíba, foram lugares de cultos”. Associada à simbologia do sol e da pedra, o nome “ilumiara” está ligado à ancestralidade indígena brasileira, o que resgata esse elemento crucial de formação do povo brasileiro segundo o autor, conforme discutimos na seção 1.1. Ariano tinha um sentimento “solene de respeito” pela Pedra do Ingá, porque, para ele, tratava-se de um lugar religioso, “um dos primeiros grandes monumentos da cultura brasileira, que não surgiu no século XVI... mas muito antes” (NOGUEIRA, 2002, p. 132). Isso reforça a ideia de que a cultura brasileira tem raízes muito anteriores à ocupação europeia do território. O autor transfere esse sentimento de respeito ao sagrado para a sua obra: “As ilumiaras são um exemplo cabal de santuários. A pedra ressoa no conjunto da obra refletindo o desejo do autor em petrificar seu universo” (NOGUEIRA, 2002, p. 133). Ele constrói seu santuário por meio da literatura, em que cada obra simboliza uma pedra lavrada ou esculpida com a releitura que faz da herança cultural mestiça. Juntos, seus trabalhos formam a ilumiara. Quaderna sonha com o mesmo, quando planeja construir seu Castelo literário: “um Castelo de pedra erguido a partir do Sertão real” (SUASSUNA, 1977b, p. 80).

Aqui é necessário fazer um esclarecimento em relação aos significados do termo dentro da obra do próprio Suassuna. Carlos Newton Júnior explica a diferença entre “ilumiara”, a obra de Ariano Suassuna, “um marco sagratório do ‘Brasil real’ (em oposição ao ‘Brasil oficial’), erguido em homenagem à cultura brasileira” (NEWTON JÚNIOR, 2017, p. 13), e *Ilumiara*, a obra de Antero Savedra, que a cria sob a máscara de Dom Pantero: “A ‘Ilumiara’ de Dom Pantero serve-nos como uma espécie de ‘roteiro’ para a compreensão da ilumiara do próprio Suassuna, ou seja, para a apreciação do universo suassuniano a partir de uma visão sistêmica, de conjunto” (NEWTON JÚNIOR, 2017, p. 16). Por esse motivo, decidimos grafar o termo em minúscula nesta seção e escolhemos fazê-lo também no título desta tese – sem que esse uso diminua a grandeza da obra –, uma vez que o objetivo é abranger as obras de Ariano Suassuna em que Quaderna figura e não exclusivamente o *Romance de Dom Pantero*.

Temos mais uma estrela do chão da cosmografia de Quaderna. Aliada à monarquia de esquerda, a conciliação entre o sagrado e o profano por meio de uma intrincada relação entre símbolos religiosos (tanto europeus quanto indígenas), astrológicos e literários mais uma vez evidencia a preferência quadernesca por uma terceira via.



### 2.3. História e ficção

Ariano Suassuna dizia que tudo o que é ruim de viver é bom de contar, e tudo o que é bom de viver é ruim de contar. Ele dizia simpatizar com duas “raças de gente”: mentiroso e doido, porque são primos legítimos dos escritores: “O que é um mentiroso? É um camarada que não se conforma com o universo comum e inventa outro. Ora, isso é um escritor. Eu também sou assim. Na minha vida não acontece nada; se eu não mentir, o que é que eu vou contar?” (VICTOR; LINS, 2007, p. 122).

Contudo, o autor mente ao afirmar que nada acontece na vida dele, uma vez que ocorreram na sua família alguns fatos muito relevantes para a história da Paraíba e do Brasil, como o assassinato de João Pessoa por João Dantas, primo da mãe de Ariano, que motivou o assassinato de João Suassuna, pai do escritor. Alguns desses fatos foram usados para compor o universo ficcional e a biografia de Quaderna, o que levou muitos estudiosos da sua vida e obra a destacarem as semelhanças entre autor e personagem, a exemplo de Braulio Tavares (2007a), Carlos Newton Júnior (2003), Eduardo Dimitrov (2011), Idelette Muzart dos Santos (2009) e Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002).

Vamos a alguns desses fatos. Tanto Quaderna quanto Suassuna nasceram no dia 16 de junho na beira do mar, mas foram registrados no sertão. O padrinho de Quaderna morreu degolado, de maneira inexplicável, assim como João Dantas, primo da mãe de Ariano, que foi encontrado morto na cela em que estava preso. Os dois mestres de Quaderna, Clemente e Samuel, são inspirados em dois tios de Ariano, Manuel Dantas Villar e Joaquim Duarte Dantas, respectivamente. Ariano transfere para Quaderna seu amor pelo circo, pelo teatro de mamulengo, pela literatura de cordel e por autores da literatura nacional, por exemplo, José de Alencar, Augusto dos Anjos e Euclides da Cunha. Quaderna inicia o seu memorial no dia 9 de outubro de 1938; João Suassuna foi assassinado a 9 de outubro de 1930 e Ariano conclui a *Pedra do Reino* em 9 de outubro de 1970. Ariano dizia ter exatas cinco memórias de seu pai, que Quaderna narra no *Rei Degolado* (SUASSUNA, 1976b, folheto XVIII): o pai em pé, na calçada de pedra da fazenda, olhando para longe, “com uma expressão bela, triste e sonhadora”; retirando frutas de uma carnaubeira com pedradas; balançando-se numa rede com o filho no colo; levando o filho nos braços, ambos com lágrimas nos olhos; e se despedindo, antes de partir para o Rio (o pai de Ariano, para o Rio de Janeiro, onde foi assassinado por um homem chamado Miguel, na Rua do Riachuelo; o pai de Quaderna, para o Riacho do Elo, onde foi assassinado por um homem de mesmo nome, Miguel).

Além de informações autobiográficas emprestadas a Quaderna por seu criador, o protagonista toma fatos históricos reais e os interpreta à sua maneira, para transformá-los em fatos históricos ficcionais. Ele constrói a tessitura da *Pedra do Reino* e do *Rei Degolado* por meio do entrelaçamento entre a história oficial do Brasil e a história dos seus antepassados e situa esses acontecimentos em um lugar geográfico “real”<sup>58</sup>.

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. Ainda assim, permanece de acesso difícil e penoso. É coberta de espinheiros entrançados de unhas-de-gato, malícia, favela, alastrados, urtigas, mororós e marmeleiros. [...] [São] duas enormes Pedras castanhas, meio cilíndricas, meio retangulares, altas, compridas, estreitas, paralelas e mais ou menos iguais, que, saindo da terra para o céu abraseado, numa altura de mais de vinte metros, formam as torres do meu Castelo, da Catedral encantada que os Reis meus antepassados revelaram como pedras-angulares do nosso Império do Brasil (SUASSUNA, 2014, p. 65-66).

Aqui temos a descrição citada na seção 1.5, na qual discutimos o sertão construído por Suassuna, mas agora a vemos sob o ângulo de uma descrição que objetiva conferir veracidade ao relato. Ao mesmo tempo, Quaderna entrelaça a ela informações ficcionais, por exemplo, a inclusão da personagem Dom João Ferreira-Quaderna no local geográfico da Serra do Reino; a transmutação das pedras em torres de um castelo, a catedral encantada do seu reino, o “centro do mundo”, como vimos na seção 2.2. Quaderna define a trajetória mítica dos seus antepassados: está ligada, em termos regionais, aos acontecimentos da Pedra do Reino, “dentro da qual, prisioneiro e encantado, está El-Rei Dom Sebastião, O Desejado” (SUASSUNA, 2014, p. 69); em termos religiosos, ao catolicismo “meio maçônico e sertanejo” adaptado por ele e para a sua conveniência, em que Dom Sebastião é a figura redentora e Antônio Conselheiro é o profeta; em termos sociais, à suposta justiça local feita com as próprias mãos, na qual a sua família “começa a assaltar os gados, as terras, as fazendas, as pastagens e os dinheiros dos proprietários ricos, para distribuí-los com os súditos pobres” (SUASSUNA, 2014, p. 69-71); e, em termos políticos, à Monarquia de esquerda, com títulos nobiliárquicos, “Cartas-patentes e Cartas-de-brasão” distribuídos aos súditos fieis ao reino. Além disso, ele recorre a autores e historiadores reais para dar validade e credibilidade à sua narrativa.

---

<sup>58</sup> As pedras “reais” estão localizadas na atual São José do Belmonte, no sertão pernambucano.

Para narrar essa história, valer-me-ei o mais que possa das palavras de geniais escritores brasileiros, como o Comendador Francisco Benício das Chagas, o Doutor Pereira da Costa e o Doutor Antônio Áttico de Souza Leite, todos eles Acadêmicos ou consagrados e, portanto, indiscutíveis: assim, ninguém poderá dizer que estou mentindo por mania de grandeza e querendo sentar de novo um Ferreira-Quaderna, eu, no trono do Brasil, pretendido também – mas sem fundamento! – pelos impostores da Casa de Bragança (SUASSUNA, 2014, p. 63).

[...]

Sobre tudo isso, existe um papel do Governo, coisa oficial e portanto indiscutível. É uma carta-relatório, dirigida a Francisco do Rego Barros, Conde da Boa Vista, Governador, no tempo do Império, da Província de Pernambuco. Foi escrita pelo Prefeito de Flores, o Fidalgo sertanejo Francisco Barbosa Nogueira Paes, e registrada na Secretaria do Governo de Pernambuco, o que prova que até o falso e estrangeirado Império dos Braganças reconheceu oficialmente, através de seu Condezinho de merda, a realidade do Império da Pedra do Reino do Brasil (SUASSUNA, 2014, p. 75).

O que está escrito por esses autores é “indiscutível”, então o ouvinte / leitor é instado a acreditar de maneira inequívoca. Outro trunfo é o documento oficial, chancelado pelos governos municipal e estadual, tomado como prova irrefutável que, apesar de conter o aval do governo “falso” da Casa de Bragança, é inquestionável. Como bem coloca Geremek (1995, p. 124) em relação à novela picaresca, “o registro dos detalhes e a exatidão nas referências topográficas e cronológicas têm como objetivo convencer o leitor de que essa é a verdade” e quanto mais inverossímil a situação, maior a necessidade de ligá-la a elementos topográficos e fatos biográficos e maior a ênfase “no caráter pessoal da experiência do narrador ou o caráter direto das suas informações”.

Quaderna nos apresenta os quatro imperadores que o precederam: Dom Silvestre I, rei do Rodeador (1819); Dom João I, o Precursor (1835-1836); Dom João II, o Execrável (1836-1838); e Dom Pedro I (17 de maio de 1838)<sup>59</sup>. Em relação ao que Quaderna denomina Primeiro Império, o evento da Insurreição da Pedra do Rodeador, Varnhagen dá uma “sucinta notícia”, uma descrição feita em apenas um parágrafo a respeito desse movimento messiânico liderado por Silvestre José dos Santos em 1819.

Da crença de que no alto desta Serra havia um Lajedo, de baixo do qual saíam Vozes, se aproveitou um certo Silvestre José dos Santos para contar muitos Prodígios, espalhando Revelações feitas por Imagens aparecidas entre Luzes, prometendo constante Vitória e muitas Fortunas aos que se alistassem por elas. Movidos por curiosidade e superstição uns, levados outros por ambição e cobiça, se foram aí ajuntando dentro de pouco tempo umas quatrocentas pessoas.

<sup>59</sup> Entre os eventos históricos reais que compõem o “Século do Reino” estão: a Insurreição da Pedra do Rodeador, o movimento da Pedra Bonita, a Guerra de Doze, a Guerra do Santo Padre de Juazeiro, a Guerra da Coluna Prestes, a Guerra de Princesa, a Guerra de Canudos. Para uma análise detalhada da relação desses eventos com a *Pedra do Reino*, vide Sônia Ramalho de Farias (2006).

Mandados dissipar, não obedeceram. Pelo contrário: resistiram valorosamente aos primeiros Milicianos armados. Mas, por fim, foram submetidos pela Tropa, caindo prisioneiros muitos, aos quais El-Rei perdoou como a *Illusos*, mandando-os restituir a seus lares (SUASSUNA, 2014, p. 616).

Vemos que se trata de uma descrição da historiografia oficial de um movimento messiânico, o que predispõe o autor do texto a imprimir um tom negativo aos acontecimentos. Em contraste a esse texto, há outro, lido por Clemente, que contém uma descrição mais favorável e mais detalhada, baseada na interpretação de que não se tratava apenas de um movimento messiânico pontual e isolado. O relato é do Comendador Francisco Benício das Chagas:

Os tristes e lamentáveis acontecimentos dados na Pedra do Rodeador, pelos fins de 1819 [...] foram como que o prenúncio da nossa Independência. [...] O Chefe do tal movimento, Silvestre José dos Santos – Dom Silvestre I –, alcunhado Mestre Quiou, que quer dizer o Maioral, na língua dos Índios, não era um simples aventureiro, um impostor e salteador, como se propalou então. [...] Silvestre escolheu um Rochedo conhecido por Pedra do Rodeador, e aí estava reunindo gente para que, em tempo oportuno, ouvisse a uma Santa que ia falar, indicando o bom caminho que o Povo devia seguir. Dentro de vinte dias, o número dos Reunidos aumentou consideravelmente. O Comandante do Destacamento Policial ordenou [...] que fizesse dispersar aquela gente sem perda de tempo. [...] Nenhum efeito produziu, no ânimo de Silvestre, a intimativa, e o número de pessoas do Povo crescia de mais a mais, a ponto de formar um Arraial. Silvestre, não dispondo de recursos para sustentar as pessoas pobres que o acompanhavam, mandou intimar aos Proprietários que lhe mandassem Gado, farinha, milho, feijão etc., sob pena de, à força de Armas, serem satisfeitas suas requisições. Com isso, conseguiu ser atendido. Esse fato chegou ao conhecimento do Governador. [...] A grande população não teria sofrido tanto se os Soldados não tivessem incendiado as habitações do Arraial (SUASSUNA, 2014, p. 618-620).

Oficialmente tratado como um episódio de messianismo reprimido de maneira adequada pelas tropas do governo, a Insurreição da Pedra do Rodeador é interpretada por Clemente como um movimento verdadeiramente político que uniu os humildes, e por Quaderna como a instauração do Primeiro Império, que dá início à sua linhagem real.

O próximo marco histórico é o principal para a dinastia dos Quaderna: o movimento da Pedra Bonita, episódio sebastianista de homicídio coletivo que aconteceu no interior da Paraíba entre 1836<sup>60</sup> e 1838. Em verdadeiro estado de transe, pais e mães entregavam as crianças, para que seu sangue lavasse as pedras e as desencantasse,

---

<sup>60</sup> Guaraciaba Micheletti (1997), Carlos Newton Júnior (2003) e Sônia Ramalho de Farias (2006) nos informam que Quaderna altera a data do início do movimento de 1836 para 1835, para que coincida com o início do “Século do Reino”.

trazendo de volta Dom Sebastião, o rei português que desapareceu e se encantou, como se acreditava, na batalha de Alcácer-Quibir, em 4 de agosto de 1578. “Aquele que morresse nas pedras, doando seu sangue para possibilitar a vinda do Rei, voltaria a seu lado – se fosse velho, voltaria moço; se fosse preto, voltaria branco; se fosse pobre, voltaria rico; e todos se tornariam, assim, belos jovens e imortais” (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 112). Aqueles que fossem sacrificados primeiro ressuscitariam primeiro.

Assim como faz com a Insurreição do Rodeador, Quaderna reorganiza os eventos descritos pela história oficial para alinhar a narrativa aos seus propósitos e situar nesse episódio o Segundo e o Terceiro Impérios da sua dinastia. Em análise das alterações feitas ao discurso de Antonio Ático de Souza Leite, Sônia Ramalho de Farias (2006, p. 361-380) elenca modificações resultantes do processo de colagem a que Quaderna submete o texto histórico, algumas delas: alteração da ordem original das citações; omissão de trechos; substituição de frases, para adequação ao seu “estilo régio”; deslocamento de vocábulos do seu contexto original; alteração de vocábulos para dar caráter hiperbólico ao discurso; grafia de vocábulos com letra maiúscula, de modo a revesti-las de valor mítico, místico ou sagrado; atribuição de títulos nobiliárquicos aos líderes messiânicos; adição de “Quaderna” ao sobrenome de João Ferreira, para traçar a linhagem sucessória que pretende. Como exemplos, citamos os seguintes trechos:

O genial Acadêmico sertanejo Antônio Ático de Souza Leite, nascido ali por perto, fala delas assim [...]: “A Pedra Bonita, ou Pedra do Reino, como lhe chamam hoje, são duas pirâmides imensas de pedra maciça, [...] era ali que o Vaticinador, o execrável Rei João Ferreira-Quaderna, afirmava, em suas práticas, que ressuscitariam gloriosamente, com El-Rei Dom Sebastião, todas as vítimas que lhe fossem oferecidas. [...] Este lugar tinha o nome de Trono, ou Púlpito, por ser dele que El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna, inculcado Profeta, pregava a seus sectários. [...] Ali o perverso e execrável Rei João Ferreira-Quaderna recolhia e embriagava os seus associados, ministrando-lhes beberagens, todas as vezes que pretendia vítimas voluntárias para o Reino.” (SUASSUNA, 2014, p. 66-67).

[...]

No momento, porém, em que os Pereiras, com os Soldados que os seguiam, se aproximavam das capoeiras e se dirigiam para aqueles Umbuzeiros, acharam-se face a face com El-Rei Dom Pedro Antônio, o qual estava com uma grande Coroa na cabeça, acompanhado de um séquito numeroso de mulheres, meninos e de homens armados de facões e cacetes (SUASSUNA, 2014, p. 81-82).

Podemos verificar as substituições dos termos originais “pseudo vaticinador, o perverso João Ferreira” por “Vaticinador, o execrável Rei João Ferreira-Quaderna”, de “os dois irmãos Cypriano e Alexandre Pereira e os poucos soldados” por “os Pereiras,

com os Soldados” e de “coroa de cipó” por “Coroa” (FARIAS, 2006, p. 362-363). Além disso, temos: a atribuição dos títulos “El-Rei” e “Dom” a João Ferreira e a Pedro Antônio; a grafia de “Trono”, “Púlpito”, “Profeta”, “Soldados”, “Umbuzeiros” e “Coroa” com letras maiúsculas; a inclusão do sobrenome “Quaderna” a “Ferreira”; e a omissão dos trechos “de perto”, “nu da cintura para cima” e “como ele, semi-nus”, como podemos verificar com a comparação com o trecho original, transcrito abaixo:

No momento, porém, em que os dois irmãos Cypriano e Alexandre Pereira e os poucos soldados, que os seguiam de perto, se aproximavam das capoeiras, e se dirigiam àqueles umbuzeiros, acharam-se face a face com Pedro Antônio, o qual estava com uma grande coroa de cipó na cabeça, nu da cintura para cima, acompanhado de um séquito numeroso de mulheres, meninos e homens, como ele, semi-nus e armados de facões e cacetes (FARIAS, 2006, p. 363).

João Ferreira, o suposto bisavô de Quaderna, é morto por Pedro Antônio, que promove um levante e se proclama rei, com o nome de Dom Pedro I. O Quarto Império, que dura somente um dia, para Quaderna “teve a vantagem de revelar ao Brasil quem foi seu verdadeiro e real Dom Pedro I, o nosso, e não aquele Português debochado da Casa de Bragança” (SUASSUNA, 2014, p. 81). Para Santos (2009, p. 84), o Quarto Império “tem por única função estabelecer uma sucessão imperial sem falha, que torna Quaderna o pretendente ao trono do Quinto Império, literário e mítico”. Esse império também termina de forma trágica. Conforme citação de Sônia Ramalho de Farias, acima, “El-Rei Dom Pedro Antônio” é cercado pelas tropas dos “Pereiras”; o movimento é violentamente reprimido, e a população é morta ou presa.

Como vimos, para narrar a trajetória da sua família e comprovar que é o herdeiro legítimo do trono brasileiro, o rei do “Quinto Império”, Quaderna seleciona e interpreta alguns eventos históricos, de modo a conferir verossimilhança à sua versão. Essa é uma característica que Suassuna empresta a Quaderna. Dimitrov (2011, p. 73) comenta que, ao narrar a briga política na qual a sua família se envolveu, o autor faz uma “operação de seleção e construção de uma história e uma memória para os fatos” e que é evidente que preservar, para Ariano, significa “selecionar, iluminar certos elementos em detrimento de outros” (DIMITROV, 2011, p. 236). Segundo Nogueira (2002, p. 234), “Ariano rejunta fragmentos, desconhece contextos” e “acentua uma imprecisão aos contornos históricos, transversaliza tempos e lugares, oscilando entre real e imaginário” (NOGUEIRA, 2002, p. 241). Segundo Santos (2009, p. 83), o protagonista “mantém a autenticidade e o caráter propriamente messiânico de cada episódio, mas aproxima-os e articula-os em impérios sucessivos, numa estrutura de novela”. A autora acrescenta que:

Em vez de considerar, como é prática da história oficial, as manifestações messiânicas no sertão como uma sucessão de fatos isolados, Suassuna articula-os numa longa e misteriosa cadeia ininterrupta, que liga à outra cadeia dos movimentos da chamada “guerra sertaneja”. Desse modo, *num processo de contaminação recíproca*, a politização dos episódios messiânicos acentua-se enquanto que, num movimento oposto e correlato, a guerra do sertão adquire uma dimensão mítica. De fato, os movimentos messiânicos são autenticamente populares: aparentam-se à agitação social, traduzem uma revolta contra o Estado ou o governo, às vezes contra os patrões mais próximos (SANTOS, 2009, p. 85) [grifo nosso].

É importante enfatizar esse processo de “contaminação recíproca”, no qual os movimentos messiânicos, além do aspecto mítico, têm forte caráter político e os conflitos políticos adquirem carga mítica, com Antonio Conselheiro e o Padre Cícero transformados em profetas, por exemplo. Dessa forma, se cria a aura de mistério sagrado que envolve o início do tão esperado Quinto Império, e é traçada uma linha lógica entre os eventos que compõem a trajetória real da linhagem quadernesca. Outro processo de contaminação recíproca que se verifica, para beneficiar o protagonista e seus supostos antepassados, é aquele que Quaderna opera entre o tom sério e sóbrio dos relatos históricos e o tom de riso e galhofa do seu relato, o que, segundo Sônia Ramalho de Farias (2006, p. 372-377), “não invalida a conotação positiva que ele confere ao que é visto como negativo pelo cronista [o historiador oficial]”. Nessa operação, os fatos históricos oficiais são narrados em tom jocoso e os fatos históricos ficcionais são revestidos de tom solene. Para essa pesquisadora, é “pelo riso irreverente que Quaderna desconstrói a versão da historiografia oficial. O riso faz parte desse processo de desconstrução e interage como um dos mecanismos constitutivos de todo o romance”.

Quaderna transmuda a significação negativa atribuída pela historiografia oficial aos movimentos da Serra do Rodeador e da Pedra do Reino, conferindo-lhes um valor positivo. Jogando paródica e humoristicamente com os conceitos e dados fornecidos pelos três textos, ele lê às avessas as palavras e ideias dos autores, dando-lhes uma interpretação diferente e oposta àquela que possuem nos textos originais. Empreende, deste modo, pouco a pouco, uma leitura desconstrutora dos pressupostos que orientam a ótica das narrativas em que se apóia. A sua leitura se caracteriza, assim, e a princípio, por um processo de desrecale, ou de inversão semântica, mediante o qual, assumindo a perspectiva dos sectários das seitas (de quem diz *descender*) tenta dar voz ao que foi silenciado ou mostrado de forma tendenciosa, no nível manifesto das narrativas em enfoque. O processo de legitimação dos valores socioculturais do dominado se dá, portanto, paradoxalmente, pela recorrência a um texto “oficial”, onde esses valores se acham deslegitimados (FARIAS, 2006, p. 372-373).

Como vemos, Quaderna se vale do poder destronador do riso para reinterpretar os movimentos messiânicos narrados de maneira negativa pela historiografia oficial. Ele assume a perspectiva daqueles que alega serem seus antepassados, para rever a história oficial e contá-la por outro prisma, por meio de “inversão semântica”<sup>61</sup>. O que lhe favorece é narrado em tom positivo e solene e o que ele critica é alvo da sua ironia mordaz. Dessa forma, ele toma partido dos que foram oprimidos pela ação truculenta das forças oficiais e encadeia esses acontecimentos como componentes da “Grande Revolução Sertaneja do Povo Fidalgo-Castanho do Brasil” (SUASSUNA, 2014, p. 354).

Além dos eventos ligados a movimentos messiânicos, há fatos históricos que marcaram a vida pessoal de Ariano e que foram incorporados à biografia de Quaderna. Por exemplo, a personagem ficcional Dom Sebastião Garcia-Barretto participa da Guerra de Doze, da Guerra da Coluna e da Guerra de Princesa, ocorridas no Nordeste brasileiro, que foram parte do processo que culminou na Revolução de 1930. Segundo Quaderna, é “entre estas sete famílias perigosas – os Villar, Garcia-Barrettos, Dantas, Quadernas, Suaranas, Pereiras e Pessoas – que [se centraliza] a guerra sertaneja dos vinte anos que se seguem, com o Partido fidalgo-popular, sertanejo e verde-azul dos Dantas de um lado, e o Partido negro-vermelho, republicano positivista e burguês dos Pessoas do outro” (SUASSUNA, 1977b, p. 15). Percebemos a enorme tensão entre os dois blocos de famílias “perigosas” na disputa pelo poder no sertão: de um lado, a oligarquia rural conservadora, contrária à república; de outro, a oligarquia urbana progressista, apoiadora do regime republicano. Aqui, Quaderna concilia história e ficção ao relacionar famílias reais (os Pessoas, de João Pessoa) a famílias fictícias (a própria, os Quaderna). Desses embates resultaram as mortes reais de João Dantas, primo da mãe de Ariano Suassuna; João Pessoa, então governador da Paraíba; e João Suassuna, pai de Ariano. Na *Pedra do Reino* e no *Rei Degolado*, João Dantas e João Pessoa permanecem com o mesmo nome, e João Suassuna é João Suarana. Em *Dom Pantero*, João Dantas é João Soares Sotero Veiga Schabino de SAVEDRA e João Pessoa é Jayme Pessanha Vilhoa.

A morte do pai foi um trauma que o escritor nunca superou, e a sua obra literária é uma homenagem a João Suassuna e um protesto contra essa perda prematura. A história da *Pedra do Reino*, em termos autobiográficos é, também, a história da *perda do reino*.

Suassuna fala de um reino do qual o rei estava ausente: o pai tinha ido, levando consigo a alegria e a despreocupação da infância. Ausente,

---

<sup>61</sup> Como mais um exemplo de inversão semântica, Quaderna considera que “todas as monarquias são imaginárias e caricatas” (SUASSUNA, 2014, p. 461) e, por isso mesmo, a sua linhagem de profetas considerados loucos messiânicos é tão legítima quanto qualquer outra.



continuava sendo o rei, o rei escondido, desaparecido, o dom Sebastião do reino infantil de seu filho. O *Romance d'A pedra do reino* representa, portanto, uma longa conquista, uma demanda do Reino, pelo narrador Quaderna. Representa, para o autor, Suassuna, um caminho mais longo ainda, uma reconstrução paciente do mundo da infância que lhe permitirá talvez exorcizar a ausência do pai e suas lembranças obsessivas para tornar-se finalmente rei e dono do seu destino (SANTOS, 2009, p. 99).

É como se a construção da obra fosse uma tentativa de desencantar o pai, por meio da reconstrução das memórias. Acreditamos que o autor conseguiu fazê-lo, uma vez que, depois de publicar a *Pedra do Reino* e uma parte do *Rei Degolado*, se permitiu passar por um período de reflexão e diferenciar as suas lutas das lutas do pai.

Pela voz de Quaderna, a tentativa parece ser a de atenuar a dor da perda por meio do distanciamento, uma vez que João Suarana, no *Rei Degolado*, não é pai do protagonista. Na *Pedra do Reino*, há diversos trechos que revelam a dor do trauma e a saudade do pai, entre eles este diálogo entre Quaderna e Pedro Cego.

- Me diga uma coisa, por exemplo: você já perdoou os assassinos de seu Pai? Já perdoou os assassinos de seu Padrinho?
  - Sei não, Pedro! – respondi baixando a cabeça, porque nunca fizera a mim mesmo uma pergunta direta nesse sentido. – Perdoar é coisa dura, difícil e complicada! [...]
  - Pois eu lhe digo que você não perdoou, nem aos que mataram seu Pai nem aos que mataram seu Padrinho! [...]
  - Ali foi o começo da minha vida, Pedro, um começo puro, talvez o único tempo de inocência e felicidade que eu gozei, o tempo em que meu Pai, minha Mãe e meu Padrinho eram vivos e me apareciam como três imagens, aquelas imagens de São José, Nossa Senhora e São Joaquim que existem na capela da “Onça Malhada”! [...]
  - Digo e repito: todo o seu mal vem daí! É esse seu desejo de criar de novo esse tempo que passou que coloca você do lado do Diabo!
- (SUASSUNA, 2014, p. 310-312)

A lembrança do pai, assim como da mãe e do padrinho, para Quaderna, é cultivada com adoração semelhante àquela dedicada a divindades. No *Rei Degolado*, ele conta que teve “a sorte – ou a desgraça, ou a sina, não sei! – de ter os meus heróis em casa, como brasas ardentes colocadas desde muito antes de meu nascimento sobre a minha cabeça” (SUASSUNA, 1977b, p. 86). Para Pedro Cego, contudo, essa projeção do amor às imagens sagradas pode aproximar Quaderna do Diabo, em vez de aproximá-lo de Deus. Sua nostalgia e incapacidade de superar as perdas se transformam na sua desgraça; seu amor infinito se transforma em veneno. Talvez isso seja parte da “traição contínua e vergonhosa, infamante” que Suassuna (1977b, p. 134), no *Rei Degolado*, confessa fazer

diariamente a Deus. Em tocante depoimento, Carlos Newton Júnior analisa algumas das semelhanças entre Quaderna e Ariano:

Era impressionante, de fato, descobrir com que facilidade a imagem humana de Ariano Suassuna se dissolvia para dar lugar à imagem mítica que ele mesmo havia forjado em sua Obra. Eu percebia, então, que muitos dos sonhos de Quaderna, se entendidos sem os disfarces e as roupagens monárquicas do estilo régio, coincidiam com sonhos do próprio Suassuna. Se ambos procuravam, como dois Cavaleiros em sua Busca errante, no campo de sono ensangüentado da Arte, reedificar seus dias, para sempre destroçados, procuravam também, ao mesmo tempo, com o poder das palavras, erguer uma Obra que servisse ao Povo brasileiro com Estandarte ou como um emblema solar, uma Obra que, partindo do nosso passado significativo e do nosso presente dilacerador e dilacerado, apontasse para o futuro glorioso de Justiça e de Beleza que deveríamos atingir e conquistar. Ambos possuíam, assim, uma agônica e aguda consciência de missão, a convicção obscura, profunda, exaltada e amarga de que todo artista é um dissidente e um sectário, um homem em desacordo e em crise, e de que o trabalho do escritor, portanto, é antes uma sina a carregar do que uma profissão a exercer (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 135-136).

Tanto autor quanto personagem procuram ressignificar a dor da perda com a literatura, por meio da missão de divulgar a cultura popular brasileira, como maneira de honrar a memória do pai e protestar contra a sua morte. Dessa forma, o tom de ironia e galhofa com que revestem a sua arte servem de máscara para dissimular o sofrimento. Contudo, Carlos Newton Júnior identifica uma diferença entre os dois, “os disfarces e as roupagens monárquicas do estilo régio”, que vestem Quaderna apenas e que, retirados, revelam os sonhos de Ariano.

Concordamos que há várias semelhanças, principalmente nos acontecimentos factuais que constituem a biografia de ambos. Porém, como já pontuamos anteriormente e como discutiremos no capítulo 3, a trajetória de Quaderna se distanciou daquela de seu criador ao longo do tempo, principalmente depois que Ariano Suassuna se impôs um período de recolhimento para reflexão que redundou na mudança de algumas de suas opiniões. Isso não se deu com Quaderna, que foi criado e se definiu antes desse período. Dessa forma, as acentuadas semelhanças entre ambos deixaram de existir a partir de um certo momento, o que foi inevitável, uma vez que a alternativa a essa diferenciação teria sido a dissolução das opiniões da personagem e seu conseqüente desaparecimento.

No chão da cosmografia de Quaderna, temos mais uma estrela que guia o seu caminho: a ficção historicizada ou a história ficcionalizada. Num processo de seleção, apagamento e inversão semântica, a realidade é construída por meio de um filtro que borra o factual e o entrelaça com o ficcional, de modo a beneficiar o narrador-personagem.

## 2.4. Debilidade e poder

Suscetível a misteriosos sinais “astrosos”, “incapaz de cavalarias”, covarde assumido, mau cavaleiro, mau caçador e mau brigador, Quaderna tem medo de muitas coisas: de Deus, do Diabo, de ser presa da Moça Caetana – a morte –, de ir para a cadeia, de ir para o inferno, da guerra, da traição dos amigos, da sedução de Maria Safira, dos seus parentes, da justiça comum. Ele teme ser preso e amaldiçoado por ler folhetos plagiados: “Sentia-me fascinado e, ao mesmo tempo, aterrorizado, pensando comigo mesmo: ‘Esse pessoal não tem medo não? Terminam indo todos para a Cadeia e para o Inferno, e me levando também, com eles!’” (SUASSUNA, 2014, p. 109). Em alguns momentos, ele se vê obrigado a escolher o medo menor. Convocado pelo padrinho a uma expedição para o meio do sertão, um lugar entre Taperoá e Teixeira, Quaderna conta que

estava aterrorizado, julgando que se reacendera a Guerra da Coluna e que íamos emboscar alguma tropa inimiga que passaria por ali. Maldisse a minha pouca sorte que, depois de ter permitido que eu escapasse das empreitadas da Guerra ia agora me lançar noutra, inteiramente inesperada. Pensei em correr, em desertar, como tinha visto tanta gente fazer em 1912 e 1926. Mas, *se eu tinha medo da guerra, tinha ainda mais de meu Padrinho*, de modo que fiz das tripas coração e fiquei (SUASSUNA, 2014, p. 676) [grifo nosso].

Ao longo da sua trajetória, alguns dos feitos de Quaderna acontecem por sorte ou por medo. Ele confessa que praticou muitas coragens na vida por medo de sua Tia Filipa.

Não podia eu permitir que Tia Filipa descobrisse um covarde em seu sobrinho predileto, um homem sem talento e sem sustança, um sujeito que não podia montar muito tempo a cavalo sem assar a bunda e sem inchar os dois joelhos de uma vez. [...] Por isso, quando surgia uma questão qualquer em que, segundo os códigos particulares dela, estava empenhada “a honra dos Quadernas”, lá ia eu, apavorado, a contragosto, procurando me fazer o mais parecido possível com a imagem que ela guardava de mim (SUASSUNA, 2014, p. 85).

A despeito do medo e da covardia, Quaderna se aventura pelo sertão em três “caçadas aventureiras”, nas quais a dupla face picaresca e heroica se revela (TAVARES, 2007a, p. 127) para, finalmente, conhecer as pedras do reino<sup>62</sup>. Seu fascínio pelas rochas emblemáticas definidoras do seu destino é maior que seus temores, e ele empreende uma viagem, na companhia de seu irmão Malaquias e do fotógrafo Euclides Villar, sob o pretexto de visitar Luís do Triângulo, homem de relevância na história da Guerra de

---

<sup>62</sup> As citações nos três próximos parágrafos estão nos folhetos XVI a XX da *Pedra do Reino* (SUASSUNA, 2014, p. 120-145), portanto, para não afetar a fluidez do texto, iremos referenciar apenas as citações literais que se encontram fora desse intervalo.

Princesa, ocorrida em 1930. Calculadamente, Quaderna monta em uma sela acolchoada e planeja uma viagem longa, “com paradas para descanso”, com o argumento de que essa é “uma viagem de prazer e não de guerra e obrigação”.

Na primeira caçada, apesar de errar vários tiros, Quaderna é salvo pela ajuda do grande caçador que é seu irmão Malaquias, que lhe indica um sabiá fácil de acertar. Ele também é salvo por sua língua afiada, pronta para responder a qualquer desafio, assim como fazem os repentistas do Nordeste: faz troça do comentário do pajem que fazia troça dele, ganhando a “batalha”. Na segunda caçada, para não ficar desmoralizado, disputa um jacu com o irmão, que já havia matado quatro deles. Depois, ao se encaminhar rapidamente para a Lagoa do Vieira, onde intenciona buscar secretamente vestígios de seus antepassados, finge se adiantar porque havia visto de longe uma caça promissora. A sorte lhe sorri, e, inesperadamente, aparece uma jaçanã: “Eu estava na obrigação de atirar. E como estava absolutamente certo de errar, ergui a espingarda tortamente, sem fazer pontaria, e atirei. A Jaçanã caiu, fulminada”. Quaderna fica “surpreso, de queixo caído”.

Porém, a terceira caçada aventureira consegue ser ainda mais surpreendente. Já na subida para a serra, Pedro Dinis se vê sem fôlego, “a ponto de rebentar”, “convencido de que ia morrer”, e começa a se confessar “silenciosamente a Deus de todos os [seus] pecados, rezando o ‘ato de contrição’”. Para sua sorte, o amigo fotógrafo é menos preparado para uma empreitada desse tipo, o que faz todo o grupo ter de parar para descansar. Salvo de ter de “rebentar antes de aferrar”, Quaderna mais uma vez é agraciado e acerta uma cascavel na cabeça, de tão próxima que estava; o melhor, com esse tiro, foi atrapalhar a caçada do rival. Para finalizar, superando qualquer feito daquelas caçadas, com a “Fortuna coroando sua constância”, ele erra o tiro para matar um “Preá a menos de dez passos, que até menino matava de badoque” e acerta em cheio uma onça que estava atrás de uma moita, à espreita do preá: “atirou no que viu, matou o que não viu”. Quando seus companheiros chegam, ele finge “modéstia e impassibilidade”, como se “morte de Onça fosse coisa corriqueira” na sua vida. Obviamente, o feito causa grande impressão nos demais, e leva seu irmão Malaquias a declarar que, daquele dia em diante, Quaderna poderia se considerar “caçador dos bons, dos grandes, dos que matam Onça, e essa honra ninguém lhe tira mais!”. Assim, apesar da confissão de todas as suas debilidades aos leitores / ouvintes, Quaderna leva os companheiros a crerem no exato contrário, por obra

da sorte e do acaso. Além de levá-lo ao local da sua coroação, a jornada à Pedra do Reino termina por consolidar a sua fama de bom caçador<sup>63</sup>.

Conforme vimos anteriormente, Quaderna se arroga o papel de verdadeiro Imperador do Brasil, uma vez que é herdeiro de “duas linhagens reais de uma vez”: uma, da ascendência materna, é a dos Garcia-Barrettos, que “apesar de bastarda, é de ouro e Azul e confessável”; a outra, da ascendência paterna, vem “diretamente dos Reis da Casa da Pedra Bonita” que, segundo ele, carrega “o estigma de crime e culpa” da sua vida, mas também “todo o fundamento da glória e do orgulho” do seu sangue (SUASSUNA, 2014, p. 384). Porém, ele teme por sua integridade física e até mesmo pela sua vida, caso venha a revelar sua identidade: “Comumente, eu não falava em público das minhas realezas, nem reivindicava nada que pudesse ferir e chocar os outros, para não angariar inimigos” (SUASSUNA, 2014, p. 659). Quando seu sonho atinge “o auge de fogo”, lhe ocorre “a lembrança estarrecedora de que todos os Reis da [sua] família tinham terminado de garganta cortada”, o que o faz recuar covardemente: “envergonhado, eu baixava a cabeça, corria de enfrentar morte cruel para realizar minha realeza, e confessava para mim que preferia ser um covarde vivo a ser um Rei degolado” (SUASSUNA, 2014, p. 105). Seu medo de sofrer alguma ameaça ou dano o leva a não revelar ao mundo a grandeza da sua verdadeira identidade e a realizar seus sonhos monárquicos nos folguedos populares em Taperoá. Ainda assim, seu temor o faz suspeitar de todos.

Eu, para falar a verdade, nunca julgara que meus inocentes fumos monárquicos fizessem inveja a ninguém. Julgava-me eu mesmo apagado e despercebido, sem saber quanto minhas cavalarias, que não ofendiam a ninguém, vinham acarretando *despeitos, invejas, ressentimentos e mesmo ódio*, entre meus confrades da rua (SUASSUNA, 2014, p. 247) [grifo nosso].

[...]

Eu, secretamente, quando fazia o papel de Rei no “Bumba-meu-boi” ou no “Auto dos Guerreiros”, *era como Rei do Brasil que me sentia*. Mas como aquilo não acotovelava ninguém, não tomava o emprego de ninguém, eu julgava que podia fazê-lo impunemente. Enganava-me. Parece que, pelo contrário, *todos pressentiam quem eu verdadeiramente era* e consideravam tudo aquilo uma intolerável pretensão (SUASSUNA, 2014, p. 249) [grifo nosso].

<sup>63</sup> Há, na *Pedra do Reino*, outro episódio de teor semelhante: o divertido caso da “cabeçada involuntária” (folheto XXXVIII), no qual Quaderna, após tropeçar na rua, sem querer dá uma cabeçada em um defeto. Ele, “ao mesmo tempo preocupado e orgulhoso, [descobre] que, covarde como era, tinha fama de valente” (SUASSUNA, 2014, p. 250). Aqui ele também confessa aos leitores / ouvintes as suas fraquezas, mas o exato contrário é percebido pelas pessoas que presenciaram o ocorrido.

No capítulo 3 discutiremos a faceta picaresca de Quaderna, mas já deixamos aqui uma citação de Mario González (1988, p. 60), relacionada ao tema desta seção: “no pícaro a coragem não é mais do que a consequência do medo”.

Ele percebe que a sua vontade de ser rei não é segredo, e teme represálias e perseguições. Dessa forma, prefere não revelar a sua identidade real – aqui com o sentido de *verdadeira* e também de *ligada à realeza* –, inclusive para pessoas relevantes para a sua história. Por exemplo, ele transforma o líder da rebelião de Princesa, no “Rei da Espinhara” e, após várias tentativas frustradas do governo em derrotá-lo, em “Dom José I, O Invencível”. Porém, o faz secretamente: “Só não comuniquei tudo isso a Dom José Pereira Lima porque ele, julgando-me um simples agregado e parente pobre de meu Padrinho, estranharia um pouco minhas grandezas” (SUASSUNA, 2014, p. 117). Ele faz o mesmo com o seu tio e padrinho, unguindo-o “Rei do Cariri”, à sua revelia.

Mesmo a sua autocoroação acontece de maneira solitária: após as três caçadas aventureiras, Quaderna segue para a Pedra do Reino, para tomar conhecimento e posse do seu império. Contudo, para realizar o ritual, aguarda que os seus companheiros durmam a sesta para se retirar cuidadosa e silenciosamente, temeroso do que aquele acontecimento pudesse acarretar caso deixasse de ser secreto.

Depois, enquanto os outros descansavam, contornei as pedras, batendo nelas, *disfarçadamente*, com os nós dos dedos e pronunciando a ‘Oração da Pedra Cristalina’, escrita pelo santo padre do Juazeiro, meu Padrinho Padre Cícero. [...] Então, já por trás das duas torres, isolado e solitário, *‘encoberto’ da vista dos outros*, desembulhei meu matolão, esvaziei o bisaco e tirei para fora a Coroa de Prata dos meus antepassados. Peguei o chapéu de couro que encontrara, ajustei as aspas de metal em suas fendas, restaurando integralmente aquela insígnia de nossa realeza. Tomei as duas varas-de-ferrão que sempre conduzia e que, para os leigos e cegos, eram simples varas de tanger boi. Enfiei no topo de uma a Esfera com Cruz que fazia dela um Cetro, e, no da outra, o semicírculo enfolhado e entalhado a canivete que a transformava no Báculo profético. Tirei, finalmente, o Manto real, feito de pedaços costurados de couro de Onça e de Gato-Maracajá. Tudo estava pronto, mas *eu hesitava e tremia* ainda. Pousei um momento a Coroa sobre um pico de pedra, e fiquei a contemplá-la ali, terrível, prateada, fatídica e astrosa, faiscando e pingando sangue, no Sol. Era um grande momento, *perigosamente diabólico* e gloriosamente divino. O gesto que eu ia praticar *arriscava minha garganta* e, ao mesmo tempo, recuperava para meu sangue a grandeza do Quinto Império (SUASSUNA, 2014, p. 149-150) [grifo nosso].

O velho chapéu de couro encontrado em uma de suas caçadas, a desgastada coroa de prata guardada em segredo, os ferros de tanger bois transformados em cetro e báculo<sup>64</sup>, o manto de couro transformado em manto real deixam de ser objetos do cotidiano e atingem a dimensão do divino, por meio de um processo de mitificação.

<sup>64</sup> O uso do cetro e báculo aqui nos remete à “linhagem do cajado” discutida por Geremek (1995), uma “monarquia eletiva” composta por vagabundos, marginais e golpistas de toda sorte, governada por um “rei”, que, a depender da sua conduta, poderia ser deposto e substituído por um novo rei.

Embora se certifique de que não é visto por nenhum dos seus companheiros, Quaderna hesita: ao mesmo tempo em que a cerimônia materializa suas ambições, ela coloca a sua vida em risco, o que o apavora. “Eu sentia que algo de muito precioso, puro, perigoso e raro me seria instilado de uma vez para sempre, se eu tivesse coragem de – *enfrentando minha covardia* [...] doar meu sangue à Fera da Encantação, à Onça do Divino, que o beberia” (SUASSUNA, 2014, p. 150-151) [grifo nosso]. Mas ele vence o medo e consegue levar a cabo o ritual e se tornar Imperador do Brasil. Ele “toma coragem”, sobe à “Pedra dos Sacrificios”, ata o Manto real ao pescoço, coloca a coroa sobre a cabeça, segura o cetro e o báculo com cada mão e fica de pé por um momento, “na posição em que Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável aparece na gravura do Padre” (SUASSUNA, 2014, p. 151). A cerimônia, poderosa por sua simbologia, provoca no protagonista uma sensação de transe e de morte iminente, que o amedronta: “Uma espécie deoura começou a girar, esquentar e encantar meu juízo, meu sangue a estremecer pelo terror sagrado e epilético, num ridimunho de glória, inferno e realeza. Rangi os dentes: ‘Vou morrer! Ninguém pode ir tão longe e tão alto!’” Finalmente, ele sente que seus “lombos tinham sido consagrados e [sua] fronte definitivamente selada com o Régio Selo de Deus” (SUASSUNA, 2014, p. 151). Consagrado, Quaderna sente mudar a sua condição, uma vez que ele agora está investido do poder emanado pela Pedra.

Pronto! Agora, a fuga não era mais possível. *Por mais mesquinho que eu me mostrasse* daí por diante em relação à Coroa do Divino, o impulso para o alto fora definitivo. Eu não era mais Dom Pedro Dinis Quaderna, fidalgo arruinado e pobre, Escrivão e astrólogo do Cariri: era Dom Pedro IV, O Decifrador, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil (SUASSUNA, 2014, p. 151) [grifo nosso].

Transmutado em Dom Pedro IV, ele deixa de ser Pedro Dinis para ser o herdeiro e mandatário do Quinto Império. Contudo, essa transmutação não transforma totalmente o protagonista. Ele permanece temeroso das implicações que sua nova condição pode acarretar e decide, então, mantê-la em sigilo. “Infelizmente, porém, esses momentos são puros e ardentes demais, para durar. Tive que voltar ao cotidiano. Embrulhei de novo todos os meus sinais régios, e voltei para junto dos companheiros” (SUASSUNA, 2014, p. 152). Apesar da importância individual e coletiva da sua coroação, “um acontecimento vital para [ele], para o Sertão, para o Brasil, para o mundo e para Deus”, Quaderna resolve manter apenas para si a sua condição de membro da realeza.

A solução conciliatória que Quaderna encontra para viver os seus feitos régios sem se arriscar é artística. A organização das festas populares em Taperoá permite que

ele realize seu sonho, ainda que por breves momentos. Porém, sua ambição é maior, e ele almeja glória mais duradoura. Por esse motivo, conclui que o trono lhe deve ser outorgado não por meio da guerra nem da realização dos folguedos apenas, mas por meio da sua sagração como Gênio da Raça Brasileira. Ele acredita que, ao ser aclamado pela Academia Brasileira de Letras, seu “Castelo poético e perigoso” fará dele “não mais individualmente, mas de modo ‘oficial e selado pelo Governo’, Rei do Brasil” (SUASSUNA, 2014, p. 187). Seu projeto é erguer um “Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco” (SUASSUNA, 2014, p. 115), sem correr perigo de vida e sem “banho de sangue, nem dado pelo Rei, nem pelo Chefe revolucionário, nem pelo Presidente da República!”, ou seja, sem golpe ou conflito armado, independentemente do regime político. Ele justifica o seu medo: “já vi essas coisas, aqui pelo Sertão, em 1912, 26, 30, etc., de modo que posso garantir a vocês que um banho de sangue deve ser a coisa mais horrorosa do mundo!” (SUASSUNA, 2014, p. 188).

Para que possa reclamar o trono sem sofrer violência física ou de qualquer outro tipo, Quaderna propõe, portanto, uma terceira via que alia a valentia dos feitos dos folhetos de cordel ao medo de ter o mesmo fim dos seus antepassados. “Meu sonho sempre foi o de ser um daqueles grandes Senhores, Cangaceiros e Príncipes que apareciam nos folhetos. Era arriscado”. Para evitar o risco, Quaderna recua e procura uma solução igualmente gloriosa, porém menos perigosa: “se eu me tornasse Gênio da Raça Brasileira, poderia alcançar tudo isso sem matar ninguém e também sem ter a garganta cortada, destino de todo Guerreiro que se preza” (SUASSUNA, 2014, p. 541). Ele admite apenas belas mortes epopeicas, literárias, em que ninguém morre *de verdade*.

Eu me recuso a me meter em matanças e mortências é na vida: na Literatura, isso não faz mal nenhum a ninguém! A gente escreve, como no *Almanaque*: “Vinham doze Cavaleiros, de bandeira à frente, montados em fogosos corcéis, quando soaram doze tiros, e doze corpos rolaram dos cavalos, ensopando de sangue vermelho a poeira da estrada!” Quando se termina, não morreu ninguém, e houve uma cena belíssima, parecida com a dos romances de José de Alencar e as da *História de Carlos Magno!* (SUASSUNA, 2014, p. 189).

Essa conciliação entre covardia e bravura por meio da consagração literária dá ensejo a mais uma conciliação, entre as roupagens de rei e palhaço, que Quaderna alterna de acordo com sua conveniência e para sua segurança. Na sua apresentação para o público em *As Conchambranças de Quaderna*, ele esclarece:

Vocês estão diante de um *Imperador e Rei*, Dom Pedro Dinis Quaderna, o Decifrador-armorial, *Gênio da Raça*, Monarca da Cultura Brasileira e candidato a Gênio Máximo da Humanidade. Mas, com todas essas



grandezas, sou um Rei meio lascado. E liso! Se eu não tomar cuidado, a Burguesia e os poderosos do mundo me lascam mais ainda! Até hoje, à custa de quengadas, conchambranças e picardias, tenho conseguido forçar a Burguesia a me pagar, inclusive para falar mal dela. Assim, enquanto o Reino-de-Deus não chega, com sua Justiça, vou conseguindo furar, abrir caminho e sobreviver, ora me fingindo de leso, ora de doido, ora de *Palhaço* (SUASSUNA, 2018c, p. 674-675) [grifo nosso].

Ou seja, ele verdadeiramente é rei, mas não é possível viver suas realezas, dada a dura realidade. Dessa forma, sua saída picaresca é recorrer a quengadas, fingindo e disfarçando enquanto aguarda a instauração do seu império. Segundo Suassuna, rei e palhaço são “duas figuras simbólicas da alma humana” e Quaderna possui esses dois hemisférios: o rei é mais ligado ao ideal e ao sonho, e o palhaço, às coisas concretas e ao mundo real (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 154). Para Rachel de Queiroz, “Quaderna é o conceito que Suassuna faz dos homens, e a obra de Quaderna é o que ele espera dos homens” (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 154).

O interessante nessa conciliação de contrários é que, à primeira vista, o rei representa o poder e o palhaço, a debilidade. Contudo, o riso de galhofa do palhaço é destronador e poderoso, ao passo que a posição de rei suscita constantes preocupações e temores de traição, deposição ou morte. É uma sensível representação da alma humana, em constante conflito e embate com as suas debilidades, na ilusória busca de poder.

Temos, aqui, uma complexa conciliação, uma espécie de cadeia que abrange mais que dois opostos aparentes. Partindo da sua incômoda covardia assumida (apenas para os leitores / ouvintes), Quaderna encontra nos folguedos populares a realização do seu desejo de poder e da sua vontade de ser rei, ainda que dure pouco. Ele deseja ser rei *de verdade* e constrói uma narrativa na qual se coloca como herdeiro legítimo do trono do Brasil. Porém, retornando ao seu estado de medo original, teme represálias, o que o leva a decidir por um reinado literário, no qual a consagração como gênio da raça brasileira trará as glórias que tanto almeja. Enquanto isso não acontece, leva a vida de rei verdadeiro vestido em roupa de palhaço, se valendo de conchambranças e quengadas para sobreviver.

Essa estrela no chão da cosmografia de Quaderna revela uma faceta mais existencial da personagem. Acuado entre suas fraquezas e suas ambições, entre aspirações sublimes e realidade concreta, ele encontra uma conciliação no sonho – tanto no sonho com as glórias de gênio literário, quanto no sonho humano contido nos vidrilhos e lantejoulas das festas populares, e no sonho que a roupagem de palhaço lhe possibilita.

## 2.5. Conciliação de gêneros

Nas suas *Meditações do Quixote*, Ortega y Gasset (1967) compara o romance de Cervantes ao quadro *As meninas*, de Velázquez. Para o filósofo espanhol, o quadro é uma pintura acerca da arte de pintar, uma vez que retrata o pintor, seu ateliê e suas modelos, o que o torna uma metapintura. *Dom Quixote* é um romance dentro de um romance, uma obra metaliterária, pois Cervantes conta a história de um fidalgo que, nos seus delírios, vive as glórias e aventuras de um cavaleiro andante. Thomas Pavel (2013) acrescenta que nessa obra há várias histórias enxertadas, cuja diversidade permite a Cervantes transitar pela maioria dos gêneros narrativos disponíveis. Dessa forma, ele pode moderar o tom sarcástico com o episódio pastoral de Marcela; o de Cardênio, com suas personagens imperfeitas e idealizadas; o de Anselmo, de trágica corrupção interna; e o de Cativo, com seu romance idealista “mouro”<sup>65</sup>. Assim, a várias histórias incluídas em *Dom Quixote* ampliam as possibilidades do romance, ao diversificarem tanto o gênero quanto o tom da obra, uma vez que, como Pavel menciona, adicionam à crítica ao romance de cavalaria o pastoral ingênuo, o trágico e o idealista, entre outros. Muito mais do que um romance de ficção, é um estudo acerca da literatura.

O mesmo pode-se dizer a respeito da *Pedra do Reino*: é um romance narrado por Suassuna, no qual Quaderna conta várias histórias<sup>66</sup>. Guaraciaba Micheletti (1997, p. 96) afirma que se pode lê-lo “como uma obra sobre a arte literária: um ensaio recoberto por argumento ficcional”. Para ela, Quaderna está mais preocupado com a maneira de contar a história do que com os fatos em si; trata-se, portanto, da história de contar uma história, pois “avulta no discurso a preocupação com problemas teóricos da literatura, desde a intrincada questão dos gêneros, passando pelas relações da arte com o real e com a utilização de modelos” (MICHELETTI, 1997, p. 96). Como vimos na seção 2.4, Quaderna concilia covardia e ambição com o sonho de tornar-se o gênio da raça brasileira. Ele desiste de fazer uma epopeia porque “as Epopeias estão ultrapassadas” (SUASSUNA, 2014, p. 235) e conclui que o gênero que o consagrará Gênio da Raça será o romance.

---

<sup>65</sup> Tradução nossa de: “The novellas grafted onto the main plot of *Don Quixote* belong to various subspecies, their diversity allowing Cervantes to go through most of the available narrative genres. He moderates the sarcastic message of Quixote’s story line by adding Marcela’s idealistic pastoral episode, weaving in Cardenio’s story with its mixture of imperfect and idealized characters, inserting Anselmo’s tragic tale of inward corruption (chaps. 33-35), and letting the Captive tell his idealist ‘Moorish’ romance, which lays emphasis on human strength, love, and faith (chaps. 39-41)” (PAVEL, 2013, p. 113).

<sup>66</sup> Segundo Mario González (1988, p. 55), uma das características da literatura picaresca é a “ficção dentro da ficção”, um “fingimento dentro da ficção”, que opera como “a maneira de se salvar o que separa o mal do bem”. Discutiremos as características picarescas de Quaderna na seção 3.3.

Quando cheguei na palavra “romance”, tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um “enredo, ou urdidura fantástica do espírito”, uma “narração baseada no aventuroso e no quimérico” e um “poema em verso, de assunto heroico”. É por isso que eu não me abalara, ainda há pouco, quando os dois [Samuel e Clemente] discutiam se a “Obra da Raça” deveria ser em prosa ou em verso: o Romance *conciliava* tudo! Para tornar a coisa ainda mais segura, resolvi entremear, na minha narrativa em prosa, versos meus e de Poetas brasileiros consagrados: assim, além de condensar, no meu livro, toda a Literatura brasileira, faria do meu Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe! (SUASSUNA, 2014, p. 197-198) [grifo nosso].

O romance torna-se ideal para Quaderna, pois é um gênero conciliador por natureza. Além disso, está nos seus planos incluir obras alheias, o que para ele, como vimos na seção 1.2, não configura plágio, mas uma incorporação de obras consagradas ao seu repertório. Sua obra será um “castelo”, “marco” ou “fortaleza”, que será tão extraordinária a ponto de alçá-lo ao nível de Virgílio e Homero, pois ele pretende fazer “de folheto em romance e de romance em folheto” uma espécie de “Sertaneida, Nordestiada ou Brasileia”. Será um “Romance-epopeico, tendo como centro o Enigma-de-crime-e-sangue a degolação de [seu] tio, Padrinho e pai-de-criação, assim como a encantação do filho mais moço dele, Sinésio Sebastião, O Alumioso” (SUASSUNA, 2014, p. 240-241). Ele considera que é “a única história realmente indecifrável e completa, a única que possui todos os ingredientes de Obra da Raça” (SUASSUNA, 2014, p. 421) e que só ele pode contá-la por ser um mestiço legítimo<sup>67</sup>. Seu romance também conciliará litoral e sertão, aristocracia e povo: “nela se uniriam, pela primeira vez, a Literatura sertaneja de beira-de-estrada [...] e a Literatura fidalga da Zona da Mata” (SUASSUNA, 2014, p. 599). É uma obra congruente com a sua monarquia de esquerda.

A *Pedra do Reino* é uma obra complexa não apenas pelo conteúdo, mas também pela forma. Ao mesmo tempo em que é um romance no sentido de *narrativa que possui enredo, personagens definidas, etc* e que inclui prosa e verso, é também um romance no sentido de *relativo ao romancista popular*, uma vez que inclui os temas e as histórias versadas dos folhetos de cordel. Por esse motivo, Quaderna defende que criou um gênero

---

<sup>67</sup> Quaderna afirma: “sou o único escritor e Escrivão-brasileiro a ter integralmente correndo em suas veias o sangue árabe, godo, negro, judeu, malgaxe, suevo, berbere, fenício, latino, ibérico, cartaginês, troiano e cário-tapuia da Raça do Brasil!” (SUASSUNA, 2014, p. 421), o que o torna o único autor mestiço o suficiente para realizar tal empreitada. Com todas essas contribuições que Quaderna traz no sangue, podemos extrapolar que ele almeja ser considerado o grande gênio dos povos da Rainha do Meio-Dia, reino que abarca mais da metade do mundo, em termos geográficos. Ele chega mesmo a ambicionar o posto de Gênio da Humanidade, uma vez que Homero não existiu, como ele alega em várias passagens da *Pedra do Reino*.

literário novo, o “Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja”! (SUASSUNA, 2014, p. 420). E acrescenta:

Depois de pronto e devidamente *versado*, o meu será, portanto, no mundo, o único Romance-acastelado, cangaceiro-estradístico e cavalariano-bandeiroso escrito por um Poeta ao mesmo tempo de pacto, de memória, de estro, de sangue, de ciência e de planeta [...] ninguém, portanto, *exceto eu*, pode vir a ser o verdadeiro Gênio da Raça do Brasil! (SUASSUNA, 2014, p. 421) [grifo do original].

De fato, a *Pedra do Reino* inclui esses diversos elementos e, como discutimos na seção 1.3, está organizada em folhetos, cujos títulos remetem à música. O romance contém várias ilustrações, das quais algumas são xilogravuras, em referência e homenagem à literatura de cordel. É uma obra armorial por excelência.

Assim, a *Pedra do Reino* se transforma na própria obra do gênio da raça, superior a qualquer outra<sup>68</sup>. O gênio, aqui, é tanto Ariano Suassuna quanto Quaderna. Em um processo de realização de uma “obra dentro da obra”, semelhante ao que acontece com o quadro de Velázquez e a obra-prima de Cervantes, como discutimos no início desta seção, o romance escrito por Ariano Suassuna, que narra as aventuras de Quaderna, é também a obra “completa, modelar e de primeira classe” na qual Quaderna narra os acontecimentos do “Século do Reino”. É muito mais um estudo acerca da arte de narrar e das diferentes possibilidades que o gênero oferece do que um romance que pretende contar uma história. A obra completa o seu ciclo metaliterário ao contribuir para a eleição de Ariano Suassuna à Academia Brasileira de Letras, consagrando-o como um genial escritor brasileiro e realizando o sonho de reconhecimento de Quaderna.

A decisão de escrever um romance permite ao narrador realizar uma colagem de gêneros, em que ele habilmente entrelaça os temas e a imagética dos clássicos da novela picaresca de cavalaria ao romanceiro popular do Nordeste. Além disso, essa escolha permite – ou antes, obriga – uma colagem de vozes, uma vez que o transforma em um narrador dialógico, o que discutiremos no capítulo 3. Quaderna é um epopeieta autodeclarado, autor de uma obra que “concilia tudo”. Como bem resume Guaraciaba Micheletti (1997, p. 111-112),

poder-se-ia afirmar que n’*A Pedra do Reino* se juntam o romance folhetim, o romance de cordel, o romance de cavalaria, o romance epopéico, o romance histórico, o romance policial, o romance de idéias

<sup>68</sup> Quaderna declara que o seu romance, “logo de saída”, será superior às obras de José de Alencar, pois irá começar com “uma cavalgada na estrada e uma Cavahada na rua” (SUASSUNA, 2014, p. 358), e é exatamente com esses elementos que Ariano Suassuna inicia a narrativa da *Pedra do Reino*.

e outros, de acordo com as nuances observadas; entretanto, essas formas, *adjetivas* nessa ordem proposta, são aproveitadas pelo narrador/autor por aquilo que as distingue, aparentemente na sua essência, como se fossem *substantivas* [grifo do original].

Em seu estudo acerca da confluência de várias formas no *Romance d'A Pedra do Reino*, Micheletti (1997) elenca os diversos gêneros nele incluídos:

a) o folhetim, composto por elementos para prender a atenção do leitor, como antecipações, lembretes e assinalação de coincidências;

b) o folheto, elemento estrutural do romance, que revela a influência da literatura de cordel na obra;

c) a crônica, uma composição historiográfica de origem medieval que narra acontecimentos da vida ou reinado de um monarca, enriquecida por contos e gestas;

d) o memorial – nome com o qual Quaderna apresenta a sua obra –, que descende da biografia ou da autobiografia retórica grega e que apresentava o indivíduo e a sua relação com a comunidade;

e) o romance de cavalaria, que proporciona a identificação entre o vaqueiro habitante do sertão e o cavaleiro dos ciclos carolíngio e arturiano e que contém elementos do épico e do maravilhoso, com rica simbologia;

f) a epopeia, repleta de divindades, mitos e profecias, na qual a História desempenha papel relevante, que apresenta um herói e glorifica um povo, o que se coaduna com o caráter nacionalista do romance de Quaderna;

g) o mito, com inúmeras referências à Bíblia, principalmente ao Apocalipse, e referências a profetas, beatos, anjos, aparições do demônio, premonições, entre outros;

h) o ensaio, que se revela pelas reflexões estéticas e ideológicas de Quaderna a respeito de como compor a obra; e, finalmente,

i) o romance, termo impreciso para uma forma em constante construção, usado para designar formas distintas, desde as narrativas medievais às narrativas voltadas para os mitos e heróis ou ainda às narrativas de acontecimentos mundanos ou cotidianos.

Com o objetivo de ser consagrado Gênio da Raça Brasileira, Quaderna lança mão do seu arcabouço literário para formar o amálgama que é a sua obra-prima. É interessante notar que a história contada por ele não é escrita nem é original, pois trata-se do seu depoimento oral ao Juiz Corregedor, produzido com a coletânea das obras de diversos autores, clássicos ou populares, seus antecessores ou contemporâneos. Santos (2007, p. 123) afirma que a *Pedra do Reino* é um livro oral, contado “por um narrador falante e mentiroso, que envolve o seu leitor em conversas, relatos e discursos brilhantes

interrompidos por crises de sinceridade ou de medo”<sup>69</sup>. Após ser autuado ao processo, servirá como registro escrito da sua obra magistral. Lembramos aqui que Quaderna confessa não ter criatividade para inventar histórias e apenas narra o que já viu, conforme discutimos na seção 1.2.

Para Guaraciaba Micheletti (1997, p. 134), dois elementos harmonizam discursos aparentemente díspares na *Pedra do Reino*. O primeiro é a oralidade, uma vez que “está no nascedouro de todos os discursos”, e se revela ao longo do romance, por exemplo, no apelo do narrador aos “nobres Senhores e belas Damas” que o ouvem. O segundo é o processo paródico que, de acordo com o “princípio da mescla”, rompe com o discurso monológico, “porque o que nasce da imitação do precedente se apresenta ao leitor como um outro prisma de um objeto já conhecido”. Dessa forma, Quaderna consegue realizar uma narrativa compósita ao manipular formas consagradas, pois promove “um diálogo entre as formas e destrói os limites que as cerceiam, instaurando a potencialidade de novas formas” (MICHELETTI, 1997, p. 139).

Para Sônia Ramalho de Farias (2006, p. 289), tal harmonia vem da interferência direta de Quaderna, por meio da qual ele “faculta a várias vozes o papel de narrar e interpretar os eventos fictícios”. A autora alerta para o fato de que tudo passa diretamente pelo seu crivo, uma vez que Quaderna “detém sempre a última palavra, exercendo, portanto, o controle absoluto da narrativa” e “medeia de forma ostensiva os fatos enunciados”, interpondo-se entre eles, as outras personagens e o leitor.

Para Maria Thereza Didier (2012, p. 157) essa harmonia deriva da habilidade do autor de fazer uma “sutura de textos”, impondo a eles novos significados, de modo que construa “um sentido só seu” para a “construção de uma mitologia para o Brasil”. Esse comentário nos remete às discussões na seção 1.1, sobre a comunidade imaginada, e na seção 2.3, sobre a seleção, apagamento e inversão semântica que Quaderna realiza.

Além da oralidade, da paródia, da interferência direta do narrador e do sentido único que dá à interpretação dos fatos, gostaríamos de acrescentar que essa harmonia também é fruto da visão barroca que Quaderna tem do mundo, segundo a qual a união de contrários não é apenas possível, mas também necessária.

---

<sup>69</sup> Essa é mais uma característica que Suassuna empresta a Quaderna. Segundo Braulio Tavares (2007a, p. 61) essa oralidade “irreverente e exuberante está na raiz dos diálogos do *Auto da Compadecida* e das peças subsequentes, que revelaram ao público e aos críticos da década de 1950 um autor teatral escrevendo num português escrupulosamente correto e em alguns momentos erudito, intercalando-o com regionalismos, coloquialismos, e acima de tudo com a fluência de uma fala que seguia os ritmos naturais da fala brasileira, sem a preocupação (tão presente na época) de falar difícil para exibir cultura ou de estropiar a língua para fingir uma origem popular”.

É importante lembrar que, além de conciliar vários gêneros na *Pedra do Reino*, Quaderna é personagem de obras de outros gêneros. *Dom Pantero* leva o nome de “romance” no título, mas, na descrição interna, é denominado “Autobiografia<sup>70</sup> Musical, Dançarina, Poética, Teatral e Vídeo-Cinematográfica” (SUASSUNA, 2017, p. 21), o que reforça o seu caráter armorial, de integração de diversas modalidades artísticas, composto por “Cartas, Depoimentos-Entrevistosos e Diálogos-de-Narrativa-Espetaculosa” (SUASSUNA, 2017, p. 22). É um romance que, a nosso ver, se assemelha a um ciclo de palestras ou entrevistas ficcionais. Além disso, integra outras modalidades artísticas, por conter ilustrações, em sua maioria feitas pelo próprio Ariano, em absolutamente todas as páginas, e subtítulos que remetem à música clássica e à música popular, por exemplo, “Andante Introdutório”, “Alegro Jocosos”, “Adágio Sombrio”, “Adágio Evocativo”, “Prelúdio”, “Canto”, “Invocação”, “Repente”, “Chamada”, “Galope”, “Fuga”.

Como vimos anteriormente, dois livros do *Rei Degolado* foram publicados em folhetins no *Diário de Pernambuco*. Guaraciaba Micheletti (1997) descreve o folhetim como um gênero caracterizado pelo relato entrecortado, cujas partes terminam em suspense de modo a atrair o leitor para o próximo episódio, e também por antecipações, coincidências, mistérios, ações insólitas. No caso do *Rei Degolado*, muito mais do que na *Pedra do Reino*, os cortes na narrativa são cruciais para manter o interesse do público e estão presentes em virtualmente todos os “folhetos”, assim como um breve resumo dos “episódios” anteriores logo no início de um novo “folheto”. Como exemplo de corte e antecipação, citamos o encerramento do Folheto VI, em que o autor explicita a sua intenção ao usar esses recursos:

E aqui eu faço uma pausa, nobres Senhores e belas Damas de peitos macios. Eu podia perfeitamente contar logo o resto desse combate, a reunião da “Onça Malhada” e a caçada épica que Benedito e Adalgício Villar empreenderam contra os assassinos de seu Pai, numa perseguição implacável que ficou famosa na Legenda Ensangüentada do Sertão. Mas vou deixar isso para depois: uma das características principais dos Romances aventurecos, bandeirosos e cavalarianos como este meu Castelo da Raça Brasileira, é deixar uma cena assim interrompida, com as belas Damas, que me ouvem, de peito oprimido e coração suspenso esperando o resultado. Por isso, só depois é que retomarei, ao som da Viola, o fio desse rouco e castanho Cantar que é o meu. Assim, perdoem-me esta pequena astúcia retórica. Tenham paciência, entrem com gana e garra nos meandros labirínticos do meu Castelo subterrâneo e vamos adiante porque, neste século de eficientes, eu sou apenas um Cantador arcaico que, em seu *novelário de malassombros*, tem mil e

<sup>70</sup> Carlos Newton Júnior (2017, p. 15) comenta que se trata, na verdade de “uma autobiografia deformada – deformadíssima, diríamos melhor”.

uma histórias para contar” (SUASSUNA, 1977b, p. 48-49) [grifo do original].

É, claramente, um recurso folhetinesco, no qual Quaderna alude a Sherazade (“mil e uma histórias”) e à habilidade de prender a atenção do leitor/ouvinte por meio do corte e da expectativa dos próximos acontecimentos. Diferentemente do folhetim, contudo, nem a *Pedra do Reino* nem o *Rei Degolado* elucidam os mistérios do enredo, o que, provavelmente, seria feito no restante da trilogia, que não foi publicado.

*As Conchambranças de Quaderna* é uma comédia escrita em três atos. Os dois primeiros foram publicados em forma de prosa com os títulos “O casamento” e “O caso do coletor assassinado” na *Seleção em prosa e verso* (SUASSUNA, 1974b). O terceiro é uma reelaboração do entremez “A Caseira e a Catarina”, de 1962. Assim como outras peças de Suassuna, são histórias recriadas pelo autor, que reforçam a tradição do artista popular (apesar de Ariano Suassuna não ser um artista popular) de contribuir com a sua camada para o palimpsesto, conforme discutimos no capítulo 1. Nesse caso, o trabalho do autor foi reunir numa única peça histórias que não estavam conectadas originalmente. No início estão as instruções no tom humorístico que é peculiar ao Ariano dramaturgo:

O ator não fique em pânico com o tamanho da fala. Pode dizê-la devagar, se a frase tiver interesse e for dita no ritmo conveniente, o público lhe dá a devida atenção, reflete e se diverte com ela. Mas se o ator, aflito, começa a correr com as palavras – com risco até de perder o fôlego –, o público sente a sua aflição, aflige-se também, e aí “nem mel nem cabaça” (SUASSUNA, 2017, p. 674).

Terminamos esta seção com as belas palavras de Guaraciaba Micheletti, que afirma: “nessa miscelânea, Ariano Suassuna embaraça a crítica que se sente perplexa diante de uma narrativa que remexe o baú da literatura ocidental em busca de trajes embolorados; coloca-os sob o sol do sertão, e eis o novo que surge dos tecidos de várias épocas” (MICHELETTI, 1997, p. 112). Portanto, além da colagem de gêneros e de vozes, a literatura de Ariano Suassuna promove uma colagem do tempo. Para cumprirem o objetivo de revelar o seu sertão ao mundo, as suas obras alinhavam épocas e estilos aparentemente incompatíveis, numa urdidura surpreendente e original. Seu vigor está na destreza com que o autor manipula um vasto repertório artístico e sua peculiaridade reside na valorização, inédita da literatura brasileira, do folheto de cordel como fonte.

No desenho do chão da cosmografia de Quaderna, a estrela da conciliação de gêneros materializa sua visão barroca de mundo e configura a sua identidade de autor, definida, principalmente, pela oralidade e pela profusão de recursos literários dos quais lança mão para executar o seu grande projeto de obra da raça brasileira.



## 2.6. Estilo régio

A última conciliação que discutiremos neste capítulo é o uso que Quaderna faz da linguagem para erguer o seu “Castelo literário”. O estilo régio é uma maneira de “ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia” (SUASSUNA, 2014, p. 54). É por meio dessa linguagem que o narrador-personagem aplica um “mecanismo idealizante” embelezador da realidade. Nas suas palavras, trata-se de “uma questão de estilo”,

uma questão epopeica! Quando eu tirar as certidões [do depoimento ao Juiz Corregedor], quero encontrar o estilo da minha Obra pelo menos já encaminhado! Além disso, Samuel, segundo Clemente, adota “o estilo rapão-ranhoso de cristais e joias hermético-esmeráldicas da Direita”. Já Clemente, segundo Samuel, adota “o estilo raso-circundante, raposo e afoscado da Esquerda”. Eu *fundi os dois*, criando “o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas de Esquerda” (SUASSUNA, 2014, p. 366) [grifo nosso].

[...]

Se é para eu contar a história só com os sonhos do estilo rapão-ranhoso da Direita, ou somente com a exatidão mesquinha do estilo raso da Esquerda, não vai, de jeito nenhum! Eu só sei contar as coisas no meu estilo, o estilo genial ou régio dos Monarquistas da Esquerda! (SUASSUNA, 2014, p. 382).

No conteúdo, o estilo régio engrandece o povo e enaltece os seus feitos, aspecto no qual se assemelha ao estilo da esquerda. Na forma, é caracterizado pela efusão e pela prolixidade, características do estilo da direita, que se percebem, por exemplo, na repetição de vocábulos, na profusão de adjetivos, na maneira circular e intercalada de narrar, no apelo aos leitores / ouvintes. Dessa forma, o estilo quadernesco funde os dois e serve tanto para agradar a Clemente e Samuel quanto para superá-los em termos retóricos, garantindo que não sejam considerados gênios da raça.

Para encontrar a sua voz literária, Quaderna declara sua adesão a um estilo verboso, prolixo, barroco, romântico e retórico<sup>71</sup>. Ele elege como seus patronos-acadêmicos José de Alencar, Aluizio Azevedo, Machado de Assis, Silvio Romero e Euclides da Cunha, que formam a sua “Santíssima Trindade Epopéica do Reino do Pensamento e da Poesia-a-Cavalo do Sertão do Brasil”. Sua obra irá fundir as obras dos

<sup>71</sup> Essa é mais uma característica que Suassuna empresta às suas personagens. Diz Auro Schabino, em *Dom Pantero*: “Sonho com uma ficção e uma linguagem largadamente entregues ‘ao excesso, ao desbragado e ao supérfluo linguístico’” (SUASSUNA, 2017, p. 901) [grifo do original]. É importante enfatizar que supérfluo em termos linguísticos não significa o mesmo que supérfluo no conteúdo; a profusão de palavras é um recurso retórico que se presta ao embelezamento da realidade.

seus patronos com folhetos, mamulengos, autos de guerreiros e outras artes populares formando “uma obra una, uma lumiara só”. Vemos, portanto, que o Castelo literário de Quaderna concilia as heranças popular e erudita da cultura brasileira. Ele inclui tanto as aspirações sublimes da literatura mais sofisticada quanto o “doloroso e taciturno sofrimento do povo” (SUASSUNA, 1977a, folheto LXVI).

Como seus textos são assumidamente longos e podem ser cansativos para os leitores, Quaderna aceita que nem todos lerão tudo, conforme explica no folheto LVI, do *Rei Degolado*: “Eu escrevo, como é da minha obrigação: quem quiser pular na leitura, que pule! O fundamental, nas Obras-de-gênio, não é que elas tenham pedaços puláveis – é que tenham tudo o que se possa imaginar e mais alguma coisa!”. Ele considera que a prolixidade é uma característica necessária às grandes obras literárias, o que comprovou a partir das suas pesquisas: “Não pense que eu sou menino não, de besta eu só tenho a cara de sabido! Antes de iniciar minha carreira de Epopeieta, estudei cuidadosamente as outras Obras-das-raças para descobrir suas receitas, e vi que todas elas são mais ou menos insuportáveis!”. Em tom irônico e jocoso, ele admite que as grandes obras não são palatáveis ou acessíveis a todos, mas isso não o preocupa. Para ele, as grandes obras não se tornam grandes porque têm muitos leitores; na verdade, esse é um detalhe prescindível: “Nesses casos de Obras-primas das diversas Raças, o importante não é que elas sejam lidas nem entendidas – é que sejam completas, modelares e de primeira classe!”.

Segundo o estilo régio, é impossível contar algo exatamente como aconteceu – da maneira factual, exata e mesquinha, da esquerda – ou divagar romanticamente – da maneira desconectada da realidade e sonhadora, da direita. A proposta quadernesca concilia o que existe concretamente e o que não existe mas deveria existir, numa realidade transfigurada, mitificada, revestida de cores, vidrilhos e lantejoulas, conforme vemos na explicação de Ariano Suassuna:

no Movimento Armorial, quando falávamos em “ouro”, “prata” ou “pedras preciosas”, estávamos fazendo referência era aos vidrilhos, lantejoulas e metais baratos que o Povo usa para enfeitar suas roupagens principescas, nos “autos de guerreiros”, por exemplo. Eu dizia que esses metais populares, apesar de baratos, eram mais valiosos do que os “verdadeiros” usados pelos ricos, porque continham *uma quantidade maior de sonho humano* (SUASSUNA, 1974a, p. 15) [grifo nosso].

O estilo régio é a tentativa de Quaderna em ser porta-voz do “seu” povo, de traduzir seus sentimentos, para que, dessa forma, se legitime como seu representante máximo, gênio da raça, autor absoluto e verdadeiro imperador. Tudo o que vem do povo tem mais valor, porque carrega mais simbologia e sonho e porque preserva a herança

cultural, “lida e relida”, “contada e recontada” pela comunidade e seus artistas. Braulio Tavares descreve o estilo oral de Ariano Suassuna e de Quaderna:

O estilo, o vocabulário, a sintaxe barroca *incrustada de cláusulas e subcláusulas*, o adagiário nordestino, as *guinadas bruscas no meio de uma argumentação* para explicar exaustivamente um detalhe acessório, a mistura de interjeições populares e vocabulário erudito... E acima de tudo *a exaltação, o entusiasmo, a oralidade* de comportas escancaradas que confere ao personagem, na frieza da página escrita, o tom permanente de quem prega para uma congregação de leigos (TAVARES, 2007a, p. 142) [grifo nosso].

A seguir, elencamos uma série de características do estilo régio, com exemplos colhidos da *Pedra do Reino*, do *Rei Degolado* e das *Conchambranças de Quaderna*. Em *Dom Pantero*, esses exemplos são escassos na fala da personagem.

- a) uso de vocativo e de discurso direcionado para o público que o ouve: “Nobres Senhores e belas Damas”; “Escutem, pois”; “Vocês estão diante”; “não reparem não”; “Sr. Corregedor”; “Vossas Excelências”;
- b) recorrência a uma lista de substantivos ou adjetivos, para definir um conceito: “aos Africanos, aos Índios, Ibéricos, Mestiços, Árabes, Asiáticos e Latino-americanos, isto é, a todos os Brasileiros do mundo”; “triste, terrível e acidentada história”; “função religiosa, política, filantrópica e litúrgica”; “terra parda do Sertão, do Nordeste, do Brasil, da África, da Ásia, da América Latina”; “Povos magros, escuros e famintos”;
- c) uso frequente de letras maiúsculas para substantivos comuns, para promovê-los a uma categoria mais elevada<sup>72</sup>: “Obra”; “Confissão”; “Apelação”; “Folheto-cangaceiro”; “Romance-de-amor”; “Baralho”; “Ases”; “Reis”; “Peões”; “Curingas”; “Farsa”;
- d) menção a cargos e títulos, para confirmar a condição especial em que a linguagem é usada: “Paladino do Povo”; “Imperador”; “Rei”; “Dom Pedro Dinis Quaderna”; “Decifrador-armorial”; “Monarca da Cultura Brasileira”; “Serventuário da Justiça”;
- e) atribuição de status especial a objetos, símbolos e cores, para reforçar a distinção da sua pessoa e dos seus atos: “Coroa”; “Cetro”; “Manto”; “cáqui”; “azul”; “branco”; “Auto dos Guerreiros”; “Fé”; “cruzes brancas”; “crescentes de ouro”;

<sup>72</sup> Silvano Santiago (1974, p. 100) comenta que o uso de letras maiúsculas é um traço presente na poesia simbolista de Suassuna: “Notar que a exemplo dos poetas simbolistas, Suassuna sempre grava com maiúsculas os substantivos abstratos, como que personalizando-os. Exemplo: Destino, Coração, Desatino, etc. Esse processo, já consagrado pela retórica tradicional, é de uso mais geral no poemário de Suassuna, nos levando a crer que o poeta deseja criar uma espécie de configuração geral através dos elementos simbólicos do poema, como se eles fossem as representações, as figuras de um escudo heráldico”. Esse traço reaparece frequentemente na dramaturgia e na obra em prosa de Ariano, e não se verifica somente em substantivos abstratos. Eduardo Dimitrov (2011, p. 20) acrescenta que o uso de letras maiúsculas é “uma técnica utilizada nos cordéis para destacar a palavra graficamente”, independentemente do tipo de substantivo (Rei, Cantar, Viola, Sangue, Sertão).

- f) explicitação da união de contrários, acrescida de ironia: “estou do lado dos Peões – dos oprimidos e explorados do mundo. Mas esse emprego de Paladino do Povo é incômodo que só a peste! Vocês estão diante de um Imperador e Rei”; “apesar de safado, sou devoto de Nossa Senhora”; “como padre, confessor e Profeta, dispensar às mulheres desconsoladas [os] sacramentos mais carinhosos do meu Catolicismo-sertanejo”;
- g) uso de adjetivos para fins de ênfase: “magnânimo”; “inumeráveis”; “indispensáveis”; “irreparável”; “definitiva”; “absoluto”; “genial”;
- h) guinadas bruscas no meio de uma argumentação para explicar um detalhe acessório (vide citação de Bráulio Tavares, acima): “Azul e branco, porque são as cores do povo pobre do mundo, do povo do Arraial de Canudos e das Favelas; e também porque, apesar de safado, sou devoto de Nossa Senhora. Outra coisa: não reparem não, mas, no meu mundo, o Cristo é negro e o Diabo é branco”.
- i) oralidade de comportas escancaradas (vide citação de Bráulio Tavares, acima): “Que Gaviões seriam esses, Sr. Corregedor? Seriam dois daqueles que tinham vindo com Sinésio e que estavam sendo, naquele instante, soltos na Praça? Seriam Gaviões comuns, do Sertão, aparecidos ali por acaso? Seriam os dois Gaviões pertencentes à Moça Caetana, a jovem e cruel Divindade negro-vermelha da Morte sertaneja? Seriam enviados da Fatalidade astrosa, resolvidos a marcar minha frente com aquilo que o genial Poeta Brasileiro Fagundes Varela chamava ‘o sigilo do Gênio’? Não sei!”;
- j) sintaxe barroca incrustada de cláusulas e subcláusulas (vide citação de Bráulio Tavares, acima): “O que eu sei, porque ainda cheguei a ver isso, é que eles fenderam os ares em minha direção e, aproximando-se com terrível rapidez, logo chegavam junto à minha cabeça, em torno da qual começaram a esvoejar, como sempre acontece nos meus ataques do ‘mal sagrado’”.
- l) hipérbole, exagero ou implausibilidade como recurso retórico: “como se aquele sangue infeccionasse o meu de uma vez para sempre”; uma bola incandescente, maior que uma pessoa, da qual saem gaviões cegadores que fendem os ares; sangue e lágrimas misturadas ao “suor salgado e vital” dos seus olhos.

A lista acima não é exaustiva, contudo podemos afirmar que os elementos aqui elencados permitem que o estilo régio, com seu brilho de “esmaltes puros, festivos e coloridos”, cumpra a sua maior função no discurso quadernesco que, a nosso ver, é a mitificação do real, o embelezamento da realidade de maneira deliberada. Conforme discutimos no capítulo 1, seu parentesco direto não é com o realismo fantástico latino-americano, mas com maravilhoso do cordel.

Segundo Tzvetan Todorov (1981), no maravilhoso, o leitor decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais certos fenômenos podem ser explicados; trata-se de um “sobrenatural aceito”. O maravilhoso implica estar imerso em um mundo cujas leis são totalmente diferentes das nossas e, de maneira paradoxal, os acontecimentos não são inquietantes. Pelo contrário, um acontecimento chocante e impossível se transforma em algo possível. O autor subdivide o maravilhoso em: hiperbólico, exótico, instrumental e cientista. Acreditamos que o maravilhoso do cordel está na primeira categoria, na qual os fenômenos são vistos como sobrenaturais devido às suas dimensões, superiores às que são familiares ao leitor ou ouvinte.

Quaderna escolhe símbolos que possam lhe trazer a poesia, a glória e as aventuras que ele idealiza com a leitura dos folhetos.

Se, nesse momento, sucede passar por ali um Cigano, montado num cavalo cujos arreios estão enfeitados de moedas e medalhas, e o Sol começa a tirar faíscas nesses metais ou nas malacachetas incrustadas nas pedras, na mesma hora dá-se, em mim, uma “viração”; meu sangue e minha cabeça se incendeiam, e a realidade parda e afoscada se funde ao fogo do Sol e dos diamantes do sonho. *O Sertão Selvagem, duro e pedregoso vira o “Reino da Pedra do Reino”*, e enche-se de Condes calamitosos e Princesas encantadas, eles vestidos de Pares de França das Cavalhadas, e elas de Rainhas do Auto de Guerreiros. *O pobre “tabuleiro sertanejo” vira uma enorme Mesa de Baralho*, dourada pelo Sol glorioso e ardente (SUASSUNA, 2014, p. 564-565) [grifo nosso].

Esse é um ponto de contato entre a literatura armorial e a literatura de cordel. Nesse processo de mitificação do real, Ferreira (2016, p. 111) afirma haver uma “intensificação do maravilhoso” nos folhetos, o que confirma o “ajuste espantoso e o poder incontestante de criação do poeta popular”. Segundo a autora:

Percebeu-se o comparecimento do *mecanismo idealizante*, representado pela busca contínua e pela representação evidente de perfeições anímicas e corporais. Percorreu-se a sua localização, que se configura pelos *indicadores de uma geografia “real” ou visionária, a que concorrem os dados de uma referência histórica ou “ideal”*, a depender. Presidindo a todo o processo, em seu acompanhamento conjunto, seria inevitável a aferição de uma freqüente atuação adaptativa, portanto, ver como se desenvolvem certas táticas, que formam uma verdadeira *estratégia de ajuste dos elementos recebidos*, pelas mais diversas vias, *aos padrões de uma realidade social* do poeta popular do Nordeste, aí revelado através de seu cânone e de sua prática (FERREIRA, 2016, p. 31) [grifo nosso].

Em outras palavras, a narrativa quadernesca se desenrola a partir de dados topográficos e históricos verdadeiros, mas que são adaptados pelo narrador-personagem por meio das “estratégias de ajuste” desses elementos, conforme explicita a citação acima,

para que fiquem mais adequados à realidade social almejada por Quaderna, da mesma forma que os autores da literatura de cordel adaptam o romancelheiro europeu à realidade social nordestina. Isso é feito graças a um mecanismo idealizante da realidade concreta, ou seja, uma transfiguração do real com o objetivo de embelezá-lo. Dessa forma, podemos compreender a relação entre o estilo régio de Quaderna e a sua identidade de artista popular, na qual ele reconta – não inventa – uma história sob a própria ótica, contribuindo com a sua camada para o palimpsesto, sem descaracterizar o conteúdo original. Ele defende esse embelezamento do real como forma de protesto:

Ao agir assim, é como *protesto, e não por desejo de fuga* que o fazemos. Com isso, protestamos contra a feiura, a maldade, a miséria e a injustiça. E é assim que o pardo e triste mundo cotidiano vira-se no Mundo, no Reino, *tornado divino* pelo Gavião de Ouro que sobrevoa suas muralhas de pedra e desce do Sol com suas asas de fogo e bronze sobre a outra vida – a de todos os dias, a parda, a mesquinha, a feia – para lhe dar, bebendo e queimando o sangue dos homens, *o sentido de Deus* (SUASSUNA, 1977b, p. 87) [grifo nosso].

Vemos que essa transfiguração do real é quase uma missão sagrada para ele. Assim como faz com o redirecionamento da história, reinterpretando os fatos de acordo com a sua conveniência, Quaderna cria um estilo retórico que seja adequado à sua maneira de contar histórias, para que concilie a realidade à quantidade de sonho humano que caiba na sua literatura. Não se verifica ilusão ou alucinação, como acontecia com Dom Quixote, que acreditava realmente viver as aventuras de cavalaria. Quaderna vê claramente a dura realidade, mas opta por embelezá-la, para sonhar, como vemos nesta resposta ao Juiz Corregedor a respeito da comitiva do Rapaz-do-Cavalo-Branco:

Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, arrastando por aquela estranha Estrada uma porção de velhos animais de Circo, famélicos e desdentados, numa tropa pobre e amontoada. Para mim, porém, *somente o facho sagrado da Poesia régia* é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário, de caráter epopeico! (SUASSUNA, 2014, p. 398-399) [grifo nosso].

Portanto, não se trata de fuga da realidade, de enlouquecimento como negação do real. Quaderna opta pelo embelezamento da sua realidade no momento em que a experimenta, ele não constrói uma dimensão paralela ou um mundo descolado da vida real, em um tempo imaginário. De maneira deliberada, o artista “aumenta o mundo porque acrescenta ao real um continente irreal” (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 181).

Essa é mais uma característica que Suassuna empresta a Quaderna: “se a gente não contribuir um pouco com a imaginação, a gente não conta nada”. O autor se declarava

uma “figura circense frustrada”, que gostava muito de contar histórias, rir e fazer rir. Por isso, “dentro dessa linha, às vezes [modificava] um pouco a realidade para rir” (NOGUEIRA, 2002, p. 169). Porém, rir não era a sua única motivação. Ele mudava a realidade também para expressar as suas dores e angústias – dizia que, por não estar muito satisfeito “com [sua] vida medíocre e com os traços convencionais e medidos da [sua] personalidade, [teve] de viver inventando outros, que realizassem, por fora, aquilo que [tinha] por dentro, machucado, escondido e amesquinhado pelas arestas do mundo” (NOGUEIRA, 2002, p. 85). Como vimos na seção 2.3, o autor dizia simpatizar com dois tipos de pessoas: doido e mentiroso. Para ele, o mentiroso era um inconformado com a realidade, assim como um escritor. Para exemplificar a preferência do autor pela mentira, Nogueira (2002, p. 159-160) transcreve a seguinte história que ele contava, a respeito de um mentiroso “meio violento” de Taperoá, que, na visão da autora, deixa transparecer a intenção de Ariano em transfigurar o real em algo mais onírico, prazeroso e sedutor:

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

Ariano conclui que não importa muito o conteúdo verdadeiro, apesar de a narrativa partir de um evento real. Para o contador da história, mais importante é interpretar a realidade, modificá-la com o objetivo de transformá-la em algo mais interessante, que encanta o público e prende a atenção. O público também sabe que aquela não é uma história *objetivamente* verdadeira, mas o que realmente importa é a maneira como o narrador transforma os fatos. Um poema de Marcus Accioly (2016, p. 115) a respeito da criação do mito de Lampião ilustra bem esse processo.

Não sei se é lenda ou verdade, / Seu moço, falo por mim, / A lenda sempre começa / Quando uma história tem fim. / Pois se a história nos conta / Que Virgulino nasceu, / A lenda logo acrescenta / Que Lampião não morreu. / Além da história e da lenda / Existe o sonho do povo, /

Que entre o que ouve e não houve / Invento tudo de novo. / Porisso a  
lenda é mais certa / Do que o sonho e a história, / Pois Lampião anda  
vivo, / Dentro de cada memória.

Esse fenômeno não acontece exclusivamente no Nordeste ou na literatura brasileira. Thomas Pavel (1986, p. 77) transcreve uma história, contada por Mircea Eliade que demonstra como um evento cotidiano se transforma numa história mítica<sup>73</sup>.

Durante uma pesquisa em Maramuresh, um folclorista romeno descobre uma história antiga sobre um noivo que foi jogado de um precipício por uma fada invejosa dias antes do casamento. Uns pastores o encontraram e levaram de volta à vila, onde a noiva cantou uma triste canção de lamento sobre o corpo do amado. Inicialmente, dizem ao pesquisador que a história ocorreu há muito tempo, mas, depois de ele insistir, revelam que aconteceu há quarenta anos e que a noiva ainda está viva. A versão dela da história é bem mais simples: o noivo foi vítima de um acidente banal, caiu numa fenda na rocha, mas não morreu imediatamente. Foi resgatado com vida e levado de volta à vila, onde morreu pouco depois. O folclorista volta à vila e conta a versão da noiva, alegando que não havia nenhuma fada da montanha. Os moradores respondem que a mulher provavelmente se esqueceu, tamanha a dor da sua perda. Para essas pessoas, o mito é verdadeiro e a história verdadeira se torna mentira.

De maneira semelhante a Ariano em relação à história do mentiroso meio violento de Taperoá, Eliade conclui com o comentário: “E, de fato, o mito não era mais verdadeiro que a história, uma vez que imprimiu a ela um tom mais profundo e mais rico: uma vez que revelou um destino trágico?”. Para ambos, a mentira é mais bela, mais profunda, mais rica e, nesses casos, preferida, em detrimento da verdade.

O estilo régio, muito mais do que uma fusão dos estilos da direita e da esquerda, é a linguagem usada por Quaderna para ler o mundo, a assinatura literária do escritor genial que ele ambiciona ser. Essa estrela no chão da cosmografia quadernesca ilumina os seus caminhos ao embelezar uma realidade que ele vê, mas se recusa a aceitar.

---

<sup>73</sup> Tradução nossa de: “A Romanian folklorist doing field work in Maramuresh finds a heretofore unknown ballad. It tells the story of a young bridegroom bewitched by a jealous mountain fairy who, a few days before the young man’s marriage, pushes him off a precipice; next day a group of shepherds find the body and bring it back to the village, where the bride meets them and sings a beautiful funeral lamentation. Inquiring about the date of the event, the researcher is told that it happened long ago, *in illo tempore*. Pressing the question, he learns that the events go back only forty years and that the bride is still alive. He visits her and hears her own version of the story: the victim of a banal accident, her fiancé fell into a crevice but did not die on the spot; his cries for help were heard by a few neighbors who transported him to the village, where he passed away soon after. When the folklorist returns to the village with the authentic story, pointing out that there was no jealous mountain fairy involved, he is told that the old woman had surely forgotten; her great pain must have taken her out of her mind. For the villagers, the myth is truthful and the authentic story of the events becomes a lie. Eliade adds, not without irony, ‘And indeed, wasn’t the myth more truthful than the story, since it gave the story a deeper, richer sound: since it revealed a tragic destiny?’”



## 2.7. Tradição *versus* modernidade

Até aqui, discutimos as conciliações promovidas por Quaderna e a importância dessas conciliações para o seu universo ficcional. A seguir, discutiremos uma “não conciliação”, um ponto no qual não há transigência e por meio do qual Quaderna se cristaliza no tempo e no espaço. Como vimos ao longo deste capítulo, o nosso “herói problemático”, segundo Braulio Tavares (2007b, p. 19), concilia extremos aparentemente inconciliáveis na religião, na política e em outras áreas. Mas o que o leva a preferir uma terceira via, na maior parte das vezes? Por que motivo ele age dessa forma? Uma resposta possível está na fala de uma das personagens de *Dom Pantero*, segundo a qual algumas verdades “são complementares e não opostas” (SUASSUNA, 2017, p. 77). Muitos anos antes, Ariano havia afirmado que os vastos espíritos têm o mundo todo dentro de si: “Conduzem a vida inteira dentro de suas almas, querem salvá-la e levá-la consigo inteira, para o alto, para, cicatrizando suas chagas, mergulhá-la na unidade do Sol de Deus”. (SUASSUNA, 1976a, p. 78). Da maneira como interpreta o mundo, Quaderna não promove uma união de contraditórios, mas de aparentes contrários. Perceber a esquerda e a monarquia, o sagrado e o profano, a história e a ficção, a covardia e a bravura, etc, como complementares torna essas conciliações viáveis e afasta incongruências. Dessa forma, Quaderna se compõe como uma “personagem-mosaico” (CAZUMBÁ; SILVA, 2017), um amálgama de realidades conflitantes que depende de cada um desses elementos para existir. Como discutimos, o mecanismo idealizante utilizado no seu universo ficcional permite a união de contrários de maneira harmoniosa, dentro da lógica quadernesca e a serviço de seus propósitos. As conciliações discutidas neste capítulo ilustram como essa complementaridade se dá. Mesmo que as questionemos, é necessário reconhecer a sua importância para a construção dessa personagem tão complexa e a destreza do autor em elaborá-las.

É importante enfatizar, contudo, que Quaderna não defende que toda conciliação é possível. Nem tudo é complementar e pode-se conciliar harmoniosamente. Há uma oposição incontornável no seu mundo: aquela que ele estabelece entre a tradição – equacionada com o campo semântico de “verdadeiro, profundo, real” – e a modernidade – relacionada ao campo semântico de “estrangeirado, impostor, oficial”. Para Quaderna, essa não é uma conciliação possível. O seu discurso é um canto de louvor à Pedra do Reino e uma denúncia contra a *perda* do reino, causada pelas tragédias da sua vida

peçoal, e uma perda histórica, política e social, causada pelas mudanças no Brasil que resultaram no declínio do Nordeste e no protagonismo do Sudeste nas decisões nacionais.

Como vimos no capítulo 1, Ariano Suassuna era oriundo de uma família tradicional da oligarquia sertaneja nordestina<sup>74</sup>, que se ressentiu da perda de poder após a proclamação da república no Brasil, em 1889. A vitória burguesa se consolidou em 1930, com o fim da República Velha, que deu lugar à Era Vargas. Antes dessa consolidação, Suassuna perdeu o pai, o que lhe causou profunda dor e lhe trouxe lembranças amargas daqueles que despedaçaram o seu mundo mágico. Acreditamos que o autor elaborou a posição política de Quaderna com base na própria posição política, que ele manteve até, pelo menos, a década de 1970<sup>75</sup>.

Suassuna se considerava tradicionalista, mas não conservador, e dizia ter antipatia tanto ao termo “conservador” quanto a “fórmulas do tipo de vanguarda”. Reconhecia ter “algo de tradicionalista”, mesmo que isso significasse estar ligado ao conceito de “reacionário” e considerava que um tradicionalista é “bastante diferente de um conservador” (NOGUEIRA, 2002, p. 226). É interessante notar que mesmo o termo “reacionário” para ele é menos ofensivo que “conservador”. Na “Advertência” que escreve para *A história de amor de Fernando e Isaura* (2013), o autor afirma ser

um escritor de poucos livros e de poucos leitores. Vivo extraviado em meu tempo por acreditar em valores que a maioria julga ultrapassados. Entre esses, o amor, a honra e a beleza que ilumina os difíceis caminhos da retidão, da superioridade moral, da elevação, da delicadeza, e não da vulgaridade dos sentimentos. [...] Por outro lado, tenho ainda o infortúnio de escrever movido pela paixão e pela compaixão, atitude também deslocada neste tempo de autores frios, lúcidos e impiedosos (SUASSUNA, 2013, p. 13).

O comentário a respeito de ter poucos leitores nos parece se aplicar especialmente aos seus romances e poemas, menos populares que as suas peças. O sentimento de extravio no tempo advém da valorização de valores “ultrapassados”, o que não configura uma autocrítica do autor. Pelo contrário, ao enumerá-los, Ariano critica os autores “frios, lúcidos e impiedosos” que não mais cultivam tais valores.

<sup>74</sup> Apesar disso, o autor fazia questão de ressaltar que não tinha “nada de aristocrata”, pois descendia, “pelos quatro costados”, de “famílias de fazendeiros sertanejos, rudes criadores de gados, currais e pastagens, em datas e sesmarias concedidas na Paraíba” (TAVARES, 2007, p. 68).

<sup>75</sup> As entrevistas posteriores a essa data revelam que a posição política de Ariano Suassuna mudou. Por exemplo, em entrevista ao Programa Roda Viva, em 2002, ele revela ter revisto a sua posição no que concernia à tensão entre o mundo urbano e o mundo rural e à sua defesa da monarquia. Mas, como a *Pedra do Reino* e o *Rei Degolado* foram publicados na década de 1970, suas posições políticas “antigas” ficaram cristalizadas em Quaderna, sem revisão. Nas *Conchambranças de Quaderna* não há discussões acerca de política e em *Dom Pantero* as discussões não são apresentadas na voz de Quaderna.

Nogueira (2002, p. 205) afirma que o universo suassuniano está relacionado “à invariabilidade de um passado real ou irreal que [Ariano] busca a todo custo repetir”. Vemos que o mecanismo idealizante opera, pois trata-se de um passado “real ou irreal”. Entendemos “repetir” como “recontar” ou “reviver” as histórias do passado como discutimos na seção 1.2, especialmente aquelas que trazem boas lembranças. Didier (2012, p. 195) também comenta a respeito desse passado invariável:

Apesar da consciência da precariedade da condição humana, Suassuna parece buscar algo fixo, nem que seja em formas estéticas imutáveis, que transcenda a efemeridade da vida. Para isso, o escritor procura sempre a referência da união de contrários e da visão castanha nos autores que cita. Busca mostrar sua vinculação ao dionisíaco na abordagem que faz do mundo através da poesia e não da explicação da realidade social. Por meio da ideia de linhagem, tece a rede de autores com os quais se identifica para construir o castanho brasileiro (DIDIER, 2012, p. 195) [grifo nosso].

Em um mundo que mudava em seu detrimento, autor e personagem se apegam ao passado como maneira de protestar. A conciliação entre o medieval ibérico e a cultura popular nordestina parece responder a essa busca de “formas estéticas imutáveis” que Didier menciona, que lhes traga algum conforto e diminua o temor pela “efemeridade da vida”. A explicação do mundo pela poesia e não pela realidade social se reflete na decisão quadernesca de borrar os eventos históricos e encadeá-los de modo que se encaixem na narrativa, dentro de uma lógica própria, na qual opera o mecanismo idealizante, embelezador da realidade, transfigurador do real. A preferência por autores românticos, como José de Alencar, disseminadores do mito nacional das três raças formadoras do povo, dá voz a um nacionalismo calcado na construção idealizada da identidade brasileira. Quaderna se cristaliza como uma personagem que nutre a nostalgia pelo século XIX e que se recusa a aceitar o Brasil do século XX.

Segundo Ligia Vassallo (1993, p. 163), a análise dos aspectos característicos da realidade social nordestina, “espaço cultural que alimenta a obra de Ariano Suassuna”, revela, entre outras marcas, “arcaísmo e cosmopolitismo herdados da cultura portuguesa” porque “o isolamento, a estabilidade e a longa duração do sistema sócio-político-econômico vigente no Nordeste mantiveram muitos aspectos pertinentes à cultura européia da época dos descobrimentos”. Para Vassallo, esses são “signos relevantes da medievalidade ainda presente na região”, para ela transplantados desde os tempos da colonização, que geram um contraste interessante: a América, distante dos centros geradores de mudança, congelava o “sistema herdado – visto que era o já conhecido”, ao

passo que a Europa se transformava. Isto é, o sertão se isolava e ficava próximo da Europa antiga, mas distante da Europa contemporânea.

Imerso em um universo ficcional que remete à Europa da época da colonização, que preserva tanto a sua herança cultural quanto a estrutura social, Quaderna olha para trás, em busca de um tempo de glória. É esse olhar que explica a escolha de Dom Sebastião como símbolo da sua religião e do seu reino, de Antônio Conselheiro como profeta, do sertão como centro do seu império, da monarquia como regime redentor dos pobres e injustiçados. De maneira paradoxal, o sucesso duradouro do Nordeste como centro produtor das riquezas do Império português o transformou em uma região conservadora, tradicionalista, resistente às mudanças que se instalavam no centro-sul do país e na Europa contemporânea, preservadora do sistema herdado, “já conhecido”. Por esse motivo, após a mudança no regime político brasileiro e as transformações sociais que ela acarretou, a nova classe social que se instalava, a burguesia, foi hostilizada por Quaderna. Na edição dedicada a Ariano dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Wilson Martins (2000, p. 117) afirma que a *Pedra do Reino*, mais que um bom romance picaresco, é um excelente romance brasileiro, que retrata a vida pública e política brasileira das décadas de 1920 e 1930, “emaranhada em atavismos religiosos, em hábitos anacrônicos, em simplificações primárias, em rivalidades mesquinhas, em ódios de famílias, em violência incontrolável como forma de expressão, em imoralidade espontânea e em malícia orgânica”. Temos aqui um resumo dos elementos que caracterizavam a sociedade brasileira no início do século XX, recém-saída da monarquia e do sistema oficialmente escravocrata, que se manteve violenta e rigidamente estratificada. É essa mistura que dá ensejo à criação do universo ficcional de Quaderna, seu sertão tão belo quanto cruel. A decisão por unir contrários é sua resposta pessoal para conseguir se inserir em um contexto tão intrincado.

Nesse contexto, as transformações, que desestabilizam o sistema, são alvo do escárnio feroz da personagem. Conforme nos esclarece Didier (2012, p. 125), diante de uma cisão “generalizadora entre a burguesia e a aristocracia, [Suassuna] se posiciona em favor desta última, que exerce o poder pessoal com o povo e encontra-se ligada à origem do país com seu barroco autêntico, em contraposição à forma mercantil e impessoal da primeira”. Acreditamos que é esse o posicionamento de Quaderna. Nessa cisão, os dois lados se definem de maneira clara. O primeiro, ao qual Quaderna se opõe, é composto pela modernização do país, pela urbanização, pelo fortalecimento do capitalismo e da classe burguesa, pela mudança do centro de poder para o eixo centro-sul e,

consequentemente, representa uma ameaça ao *status quo*. O segundo se compõe pelo modo de vida rural, conservador, nobiliárquico, patriarcal, representado pela oligarquia sertaneja da civilização do couro. Esse mundo nostálgico está muito mais próximo da Península Ibérica medieval e tão distante do litoral, onde se localizavam os engenhos da Zona da Mata, quanto do Sudeste cafeeiro. É uma oposição que se estabelece entre o “aqui” idealizado, cristalizado no tempo, e o “lá”, que ora é um outro Nordeste, ora um outro Brasil, ora o hemisfério norte; entre “nós”, os povos dionisiacos, filhos mestiços da Rainha do Meio-Dia, e “eles”, os povos brancos e racionais; entre os fidalgos do sertão nordestino unidos ao povo e os burgueses da classe média urbana. Como discutimos no capítulo 1, para Quaderna a tradição garante a originalidade da cultura brasileira, e o centro do seu universo é o sertão nordestino, guardião dos genuínos valores nacionais.

Sônia Ramalho de Farias (2006, p. 460-461), analisa a “construção simbólica da nacionalidade brasílica” dos três “artífices” que “disputam arduamente” a autoria da Obra da Raça Brasileira. A de Samuel, que a autora denomina “lusófila e aristocrática”, privilegia a herança portuguesa e a aristocracia da Zona da Mata brasileira, preserva “os valores fidalgos ibéricos da oligarquia açucareira de Pernambuco” e exclui o sertão nordestino e as populações negras e indígenas que o compõem. A de Clemente, considerada por Farias “xenófoba e populista”, representa quase o oposto do anterior, ao privilegiar o sertão nordestino e incluir as populações negras e indígenas, excluindo as classes sociais abastadas e os brancos em geral, legitimando a “tradição popular negrotapua vigente na mitologia nordestina”. Finalmente, a de Quaderna, “lusotropical”, se qualifica como mais brasileira e mais autêntica, uma vez que privilegia as contribuições das três raças de maneira harmoniosa, ao defender a “miscigenação étnico-cultural dos valores aristocráticos herdados da civilização ibérica e do legado popular do espaço regional do sertão”, e propõe unir o povo sertanejo humilde à aristocracia rural. A autora assinala que, “na base de suas respectivas concepções estético-nacionalistas, o Nordeste adquire uma dimensão especial” e apresenta-se como “guardião das genuínas tradições da Nação, demarcadas nas três perspectivas distintas”.

Não podemos deixar de perceber a congruência com as ideias de Gilberto Freyre, que defendia que o Nordeste “excedia” qualquer outra região do Brasil “em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter” (MICHELETTI, 1997, p. 148), como discutimos na seção 1.1. Ariano Suassuna admitia a influência de Gilberto Freyre (SUASSUNA, 1976a, p. 173) na sua maneira de entender o Brasil, e Eduardo Dimitrov (2011, p. 24) alerta que ele executava “operações semelhantes”, uma vez que mergulhou

no universo cultural nordestino, extraindo os traços elementares que constituíam a sua singularidade e, a partir deles, criou “uma obra artística que [dialogava] de maneira harmoniosa com a matéria-prima, sem descaracterizá-la”.

Como discutimos na seção 2.1 e vemos aqui, os três “emparedados” discordam em certos aspectos ligados à política e cada um apresenta o próprio projeto de identidade brasileira. Porém, há semelhanças: nas três propostas, o Nordeste representa o centro do projeto nacional e, como o próprio Quaderna declara, os três são unânimes “em ser contra os Burgueses”. Clemente alega que são “brancos e ricos”; Samuel, que “não são Fidalgos”; Quaderna, por sua vez, acredita que os burgueses “são péssimos, como personagens de Epopeia”, uma vez que “nunca montam a cavalo, não andam com bandeiras nem se metem em Cavalhadas, vaquejadas e outras cavalarias” (SUASSUNA, 2014, p. 352). Nas suas motivações, seus estilos ficam evidentes: o de Clemente, esquerdista, exato e mesquinho; o de Samuel, direitista, sonhador e choroso (“ranhoso”); o de Quaderna, régio, monarquista de esquerda e “bandeiroso”. Seja qual for a voz ficcional, a classe burguesa é hostilizada e ridicularizada, vista como ameaça aos valores e tradições do “Brasil real” dos quais o sertão nordestino é guardião, e é, portanto, o elemento a ser expurgado para que os projetos deles se realizem.

Para Quaderna, a burguesia é uma classe “indigna e idiota”, à qual nenhum de seus parentes deve pertencer. Ele conta ao Juiz Corregedor que chegou à conclusão de que todos os Quadernas eram fidalgos e que, portanto, não poderia consentir que nenhum de seus irmãos, legítimos ou bastardos, exercesse “qualquer profissão vil de Burguês”. Nenhum Quaderna tem patrão que exija obrigações e trabalhos dos “industriais, comerciantes e outros desgraçados e danados Burgueses com vocação de burro de carga” – em vez disso, todos têm profissões “livres e marginais” e se mantêm “meio ociosos, meio criminosos, meio vagabundos<sup>76</sup> e donos das [suas] vendas, como todos os Fidalgos e Cavaleiros que se prezam”. Ele considera que essa era a maneira de os Quaderna se manterem “à altura da [sua] linhagem, numa sociedade em que sobram poucas profissões-nobres, na estreita margem de atividades que a propriedade rural deixa” (SUASSUNA, 2014, p. 385). Apesar de reconhecer a rigidez da sociedade sertaneja em que vive, na qual “sobram poucas profissões-nobres”, Quaderna, por meio do mecanismo idealizante, prefere permanecer nela, inebriado por um mundo povoado de “Fidalgos” e “Cavaleiros”.

---

<sup>76</sup> Bronislaw Geremek (1995) discute a recusa dos pícaros à socialização, que os leva a viver de maneira associal, ociosos, criminosos e vagabundos; esse modo de vida suscita uma atitude hostil das classes abastadas em relação a eles.

Para tanto, contudo, precisa aderir a esse mundo sem abrir concessões aos “desgraçados” burgueses, que desempenham funções que estão aquém do seu sangue e da sua estirpe real. O mesmo tom de desprezo em relação à burguesia se expressa no *Rei Degolado*, na voz do Capitão Homero Torres Villar, representante da oligarquia rural.

Nós, da família Villar, e os Dantas, e os Garcia-Barretos, e todas as grandes famílias do Sertão, estamos sendo liquidados aos poucos pelos acordos e astúcias dos Pessoas, essa família de funcionários públicos! [...] Nós, os Sertanejos, estávamos sempre no Poder, quando um dos nossos subia à Presidência, como aconteceu com o Doutor Manoel Dantas, nos últimos dias do Imperador Pedro II! E por que é que tínhamos tanta força? Porque vivíamos unidos! Agora, só vai para o Poder gente do Brejo e da Capital<sup>77</sup>! (SUASSUNA, 1977b, p. 18-19).

A personagem denuncia o desprestígio das oligarquias sertanejas, aos poucos suplantadas pelos “funcionários públicos”, moradores da capital da Paraíba. Com uma visão restrita e arrogante do contexto, Homero Villar parece incapaz de perceber as forças de mudança que influenciam o país e acredita que o desprestígio das forças políticas rurais se deve a motivos locais. É como se o fim das brigas pelo poder entre essas famílias fosse capaz de restaurar a força e influência do sertão. Essa mesma arrogância a personagem demonstra em relação ao povo sertanejo: “O povo está conosco. [...] E eu me importo, lá, com o Povo? O Povo vem aí, atrás de mim, olhe! [...] O Povo está com os Fazendeiros sertanejos e atirárá na família Pessoa, se ela vier cá, tentando desmoralizar o Sertão!” (SUASSUNA, 1977b, p. 19). Para a aristocracia rural, o povo deve seguir os seus mandos, apoiando-a nas suas lutas, mesmo que continue desfavorecido.

De maneira menos arrogante que Homero Torres Villar, Quaderna também conta com uma aliança com o povo na sua cruzada contra a burguesia. Como bem pontua Farias (2006, p. 435), o seu projeto político, de monarca sertanejo, inclui a união entre o povo e a aristocracia numa “tentativa de recuperar simbolicamente a hegemonia da classe senhorial sertaneja”, por meio da sua obra literária, em um “contexto de crise determinado pela penetração lenta e irreversível do capitalismo moderno no Nordeste, acarretando o declínio da estrutura coronelista”. Essa alternativa política baseada numa visão conciliatória do mundo, contudo, traz contradições inerentes, uma vez que a aliança entre oligarquia e povo é utópica. Embora Quaderna “pareça situar-se na perspectiva do

---

<sup>77</sup> Ariano Suassuna evitava mencionar o nome de “João Pessoa” e se referia à cidade como a “Capital”, conforme podemos verificar nesse trecho, ou como “Cidade da Paraíba”, “Nossa Senhora das Neves”, “Nossa Senhora da Filipéia” (NOGUEIRA, 2002, p. 81). No *Rei Degolado*, Quaderna cita uma quadra que ele declamava quando criança: “Minha boca está fechada, / a chave foi pra Lisboa! / Minha boca só se abre / pra dar morra a João Pessoa!” (SUASSUNA, 1977b, p. 116).

oprimido, é a partir do lugar da classe dominante que ele fala e dá voz ao dominado. Em nome daquela classe, assume, paternalisticamente, o resgate dos valores culturais populares, como se fossem seus”. Ele “subordina, através da ideologia da cordialidade, o elogio das camadas desfavorecidas” (FARIAS, 2006, p. 492). Portanto, apesar de se arrogar o papel de porta-voz do povo, Quaderna não está na posição de humilde oprimido e solicita o seu apoio em uma atitude conveniente, uma vez que a eventual vitória beneficiará as oligarquias. A pesquisadora afirma que, ao conceber que a Grande Revolução Sertaneja do Povo Fidalgo-Castanho do Brasil é composta pelos fenômenos messiânicos do Nordeste e pelos movimentos políticos que ele destaca, Quaderna “não deixa de ser coerente com o projeto estético-nacionalista em nome do qual se lança nessa demanda ao mesmo tempo mística, política e literária”.

Assim procedendo, o narrador pretende legitimar os valores culturais do oprimido. Legitima-os, sem dúvida, ambígua e paternalisticamente. Atrela-os, de forma paradoxal, a interesses e valores outros que lhes são diametralmente opostos: os interesses e os valores da classe dominante sertaneja e do regime sócio-econômico da República Velha, suporte da ordem coronelista. Interesses e valores responsáveis pelo estado de subdesenvolvimento do sertão e pela situação de miséria e anomia sociais que o narrador tenta escamotear através de um processo de feudalização, onde dominantes e dominados se acham ideologicamente nivelados sob a mesma categoria conceitual: a de fidalgos e nobres cavaleiros medievais – a fidalguia “castanha” do Brasil (FARIAS, 2006, p. 442).

Vemos que a costura dos eventos históricos aos quais dá a interpretação que o favorece permitem que Quaderna construa a narrativa da revolução sertaneja como um movimento de união entre a aristocracia e o povo contra a modernização. Essa narrativa, entretanto, carrega ambiguidades internas e denuncia uma atitude paternalista. A voz de Quaderna a favor do povo, por meio desse projeto supostamente inclusivo, se revela mais como uma voz nostálgica pela manutenção, ou antes recuperação, do *status quo*, da estrutura social que se baseia antes na submissão do povo do que na aliança com ele. O mecanismo idealizante promove a união de duas classes opostas.

Com isso, chegamos ao fim da análise das principais estrelas do chão de Quaderna, que guiam os seus passos e orientam o seu discurso. Diferentemente das outras seções deste capítulo, em que discutimos uma série de conciliações que ele constrói com habilidade ímpar, nesta seção abordamos uma conciliação impossível para ele. Harmonizar tradição e modernidade significaria unir contraditórios e não contrários, o que iria de encontro às suas crenças por mais traços barrocos que a sua personalidade seja capaz de abarcar – e ocasionaria o seu fim.



\* \* \* \* \*

No século XV, Nicolau de Cusa escreveu *De Docta Ignorantia* (“da douta ignorância”), obra que o tornou conhecido, na qual apresenta o conceito de *coincidentia oppositorum* ou “coincidência de opostos”, segundo o qual “todo o nosso engenho humano deve esforçar-se por se elevar à simplicidade em que coincidem os contrários” (ANDRÉ, 2012, p. 86). Ele parte da ideia de que tudo o que foi criado, incluindo o homem, é a imagem de Deus; tudo é manifestação de um único modelo, mas não uma cópia, e sim um sinal deste Ser Supremo. Deus é a síntese de contrários, da unidade e da multiplicidade de tudo. Segundo ele, “todas as coisas têm entre si, reciprocamente, uma certa proporção, embora oculta e incompreensível para nós, de tal maneira que de todas surge um único universo” (ANDRÉ, 2012, p. 94). A perspectiva estética e harmoniosa da cosmologia de Nicolau de Cusa se funda nessa presença enigmática do infinito, contraído – como unidade na diversidade, como identidade na diferença –, na visão de “tudo em tudo” sob a forma específica de cada essência singular. Deus não é a coincidência dos opostos, mas está para lá dela: “a coincidência é a mediação, um instrumento que abre o acesso à visão de Deus” (ANDRÉ, 2012, p. 120-121).

Vemos a congruência entre o pensamento de Nicolau de Cusa e o de Suassuna, cuja definição para o barroco, como discutimos ao longo deste capítulo, é a de união de contrários. Percebemos que esse conceito antecede a existência do barroco como estilo artístico em pelo menos um século. Uma união de elementos clássicos e românticos, o barroco é, para Ariano, um estilo contraditório e totalizante. Acreditamos que essa é a base da personalidade de Quaderna, que busca Deus em tudo (não apenas na conciliação entre sagrado e profano), ao escolher soluções de terceira via.

A busca de Deus por meio dessas conciliações se confirma em depoimento do próprio autor. Irandhir Santos, ator que interpretou Quaderna na adaptação feita pela TV Globo em 2007, definiu a personagem como “um homem que está em busca do ser completo que um dia nós fomos na presença de Deus” e que, para tanto, “vai atrás desse sonho pesquisando suas raízes – as raízes de sua família, de seu sangue, de sua terra, de sua região, de seus antepassados” (CARVALHO, 2007). “Grato e muito impressionado” com a acuidade dessa leitura da personagem por parte do ator, Ariano Suassuna declarou que “muitas vezes os atores têm uma visão puramente exterior do personagem”, o que não havia ocorrido no caso de Irandhir Santos, que “conseguiu descobrir que todas as genealogias e invenções míticas de Quaderna, a procura da glória, a procura de ser o gênio da raça brasileira eram, no fundo, uma busca de Deus” (CARVALHO, 2007).

### CAPÍTULO 3 – CÉU DE PEDRAS: A CONSTELAÇÃO DE QUADERNA

É preciso que o Poeta tenha o Mundo inteiro dentro de si para poder gerar, no chão, ao Sol, a luz de uma Estrela dançante.

(Dom Pantero)

Para descrever a cosmografia de Quaderna na Ilumiara, usamos a imagem do chão de estrelas e céu de pedras construídos por Ariano Suassuna no seu Lunário Perpétuo. Como discutimos ao longo desta tese, a pedra é um elemento recorrente e determinante na literatura do autor. Nas palavras de Idelette Muzart dos Santos (2007, p. 112) a *Pedra do Reino* “virou lenda e constelação de pedras estelares”, uma vez que foi traduzida para o alemão e para o francês (em versão reduzida) e teve adaptações para o teatro e a televisão. Estendemos essa metáfora para além desse romance, transpondo a ideia de constelação para discutir a composição dessa personagem nas obras em que ele figura.

O próprio Ariano usa essa imagem no seu último romance, quando descreve a caminhada de Dom Pantero à Ilumiara Jaúna, um conjunto de rochas situado no sertão da Paraíba. A personagem sente que o chão de pedra que seus pés pisavam era um grande “Lajedo liso, marcado por formas de Astros que o transformavam num Céu, estrelado mas terrestre, e, por isso, contraposto ao de cima” (SUASSUNA, 2017, p. 296). Esse céu terrestre foi esculpido pelos povos ancestrais que habitavam a América do Sul antes da chegada dos colonizadores e que desenharam um “céu opaco, duro, castanho, áspero e chumboso na pele-de-fera da Pedra” (SUASSUNA, 2017, p. 298). Partindo desse chão estrelado, vamos agora olhar o céu pedregoso que se contrapõe a ele e observar os astros que compõem a Constelação de Quaderna.

Para tanto, este capítulo se concentra nos objetivos específicos desta pesquisa e se dedica a procurar respostas para as seguintes perguntas:

- Qual a relação de Quaderna com a literatura? De que forma essa relação influencia a sua visão de mundo?
- De que modo se apresenta a estrutura dialógica no discurso de Quaderna? Como é tratada a diversidade de vozes?
- Até que ponto Quaderna pode ser considerado uma personagem picaresca? Que outros elementos contribuem para a composição dessa personagem?
- De que maneira Quaderna se diferencia de Ariano Suassuna? O que o configura como uma personagem autônoma / independente?

### 3.1. A relação de Quaderna com a literatura

Para iniciarmos a discussão a respeito das pedras que compõem o céu de Quaderna, vamos analisar a sua relação com a literatura, sua identidade como autor e os recursos literários de que ele se vale para realizar o seu projeto genial. Entendemos literatura aqui não apenas como um conjunto de textos escritos consagrados, eruditos, ou canônicos, mas no sentido amplo de toda a literatura escrita ou oral que influencia e inspira a personagem, conforme discutimos nos capítulos 1 e 2. Por esse motivo, vamos começar pela definição de João Melchíades, seu padrinho de crisma.

Existe o Poeta de loas e folhetos, e existe o Cantador de repente. Existe o Poeta de estro, cavalgação e reinação, que é o capaz de escrever os romances de amor e putaria. Existe o Poeta de sangue, que escreve romances cangaceiros e cavalarianos. Existe o Poeta de ciência, que escreve os romances de exemplo. Existe o Poeta de pacto e estrada, que escreve os romances de espertezas e quengadas. Existe o Poeta de Memória, que escreve os romances jornaleiros e passadistas. E finalmente, existe o Poeta de planeta, que escreve os romances de visagens, profecias e assombrações (SUASSUNA, 2014, p. 239).

Para justificar por que seu afilhado é “assinalado”, isto é, “um homem capaz de se alçar à umbela de ouro do Sol, de onde Deus fala ao Poeta”, Melchíades enumera diferentes tipos de poetas e lembra que, além de reunir todas essas qualidades, seu afilhado nasceu em junho e, portanto, é do signo de gêmeos, regido por Mercúrio. É uma definição que alimenta a megalomania de Quaderna e confirma a sua crença de ser o gênio da raça brasileira, como vimos na seção 2.5.

Na seção 2.6 discutimos como Quaderna embeleza a realidade por meio do seu estilo régio. Esse embelezamento se verifica não apenas na linguagem, mas também na visão de mundo da personagem, que tem “o sangue e a cabeça incendiados pela literatura” (SUASSUNA, 1977a, folheto LXXI). Segundo a sua própria explicação (SUASSUNA, 2014, p. 100), ele usa a literatura e os folguedos populares, a exemplo das cavalcadas, para “entender cada vez melhor a história da Pedra do Reino” e para se “orgulhar da realeza e cavalaria” dos seus antepassados. “Entender” significa “reinterpretar” os acontecimentos e embelezá-los de modo que possam suscitar orgulho. Naquela seção, mostramos que Quaderna vê os elementos reais da “estranha cavalgada”. Contudo, a descrição que ele prefere fazer é bem diferente, mais longa e rica em detalhes, tocada pelo “facho sagrado da Poesia régia”; a essa descrição ele dedica o folheto II da *Pedra do Reino* (SUASSUNA, 2014, p. 35-49). Citaremos aqui a versão resumida dessa descrição, produzida no folheto LV.

Não vou descrever essa Cavalgada com pormenores, pois o senhor já conhece, mais ou menos, meu estilo régio. Basta que lhe diga que era composta quase toda de Ciganos, vestidos de gibões medalhados e cravejados. Vinham, nela, onças, veados, gaviões e cobras, trazidos em carretas ou caixões. Ela vinha precedida por duas bandeiras, uma com onças e contra-arminhos, outra com coroas e chamas de ouro em campo vermelho (SUASSUNA, 2014, p. 398).

Um cotejo entre a citação acima e a descrição da cavalgada “de verdade” nos ajuda a entender como funciona o mecanismo idealizante do estilo régio: a gente suja, magra, faminta e empoeirada se transforma em um grupo de ciganos vestidos de gibões medalhados e cravejados; os velhos animais de circo, famélicos e desdentados, se transformam em onças, veados, gaviões e cobras, que não são animais de circo, tradicionalmente. Como vimos, na seção 2.6, a escolha pelo embelezamento não é um desejo de fuga, mas um protesto “contra a feiura, a maldade a miséria e a injustiça”.

A literatura e os festejos têm o poder de transformar o seu mundo “sertanejo, áspero, pardo e pedregoso” em um “Reino Encantado, semelhante àquele que [seus] bisavós tinham instaurado e que ilustres Poetas-acadêmicos tinham incendiado uma vez para sempre em [seu] sangue”. Ele conscientemente os usa para transformar a sua vida “cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai” numa existência cheia “dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos folhetos” (SUASSUNA, 2014, p. 100). Nesse contexto, a heráldica popular brasileira tem papel crucial, uma vez que dá ao nosso “pé-rapado, mero charadista e funcionário público” (TAVARES, 2007a, p. 145) um verniz caval(h)eiresco, aventureiro e heroico. Como vimos na seção 1.4, com a heráldica popular Quaderna estabelece uma relação entre o mundo medieval ibérico e o mundo sertanejo rural, por meio da encantação de símbolos e emblemas aristocráticos e populares. Na descrição acima, temos o exemplo das bandeiras decoradas com onças, contra-arminhos, coroas e chamas, em “campo” vermelho.

Essa decisão pelo embelezamento é compartilhada por outras personagens do universo suassuniano. Samuel defende que Portugal forneceu ao mundo a “última figura de Cruzado e Cavaleiro que existiu”, Dom Sebastião. Ao ser perguntado se ninguém havia visto Dom Sebastião morrer, ele responde: “Viram, viram! Mas você sabe como o Sonho é muito mais poderoso que o Real!” (SUASSUNA, 2014, p. 224). E narra a história do “Destino [que] marcou um encontro entre o Sonho divino e a Morte sagratória”.

O busto ereto, as pernas retesas nas estribeiras de cobre, grande e belo na sua desgraça de vencido, a cabeça ruiva sem elmo e golpeada, as faces a escorrerem sangue, a camisa negra de poeira e empapada de

suor, o camal lanhado – Dom Sebastião olha, altaneiro e impávido, para essa repulsiva turbamulta de gentalha esfarrapada, inimigos da sua Raça, da sua Crença, da sua Pátria. [...] E, com as pupilas obcecadas numa Ideia longínqua, as íris azuis na translucidez da estranha luz celeste da Honra e do Devaneio, Dom Sebastião, sem escutar mais acordo, crava as esporas de ouro nos ilhais do formoso cavalo branco e atira-se, num último arranco desesperado, ao encontro da Morte que o imortalizará! [...] Entre a vida e a morte, ao sentir-se varado no peito, ele, que mais preza a honra que a vida, orgulha-se de que o matem pela frente – cara ao inimigo. Morre. [...] Seu sangue real e cristão espadana de mil feridas e forma à sua volta, na terra ardente, uma poça de sangue, auréola do seu Martírio, aurora da sua Fama! Era a extrema-unção da Cavalaria! (SUASSUNA, 2014, p. 229-231).

Um arquétipo do herói de cavalaria, Dom Sebastião cavalga como um mártir em direção à morte, que representa o fim de toda uma era. A batalha real provavelmente aconteceu de maneira mais crua, e os sobreviventes devem ter testemunhado um episódio menos glorioso. Mas “o sonho é mais poderoso que o real”, e é assim que se narra a história dessa batalha. Na verdade, como vimos na seção 2.2, uma versão muito disseminada é a de que Dom Sebastião nunca morreu, mas se encantou e voltará, para instaurar o Quinto Império. Um outro exemplo de transfiguração da realidade é a versão de Clemente da “Troia Negra dos Palmares”, a “Trágica Desventura do Rei Zumbi”.

Os Negros resistiam galhardamente às armas de fogo, por meio de flechas disparadas dos baluartes, água fervendo e brasas, lançadas de cima! [...] Foram fontes de sangue a avermelhar a terra. Subiu ao ar um clamor bárbaro. [...] Zumbi era um Titã negro, agitado no meio da hecatombe. Não seria ele quem fosse morrer para a confiança dos seus antes de morrer para a vida! Seus olhos guardavam um fulgor estranho de amargura, mas sua boca estava cheia de animação para os companheiros de destino. [...] E quando Zumbi, último Rei dos Palmares, com o Estado-Maior que o cercava, viu que, com a derrocada, acabariam prisioneiros dos Brancos, galgaram, todos, o altíssimo Rochedo central da atalaia e se arremessaram de lá nas pedras de baixo! Vencidos, esmagados pela força, os Palmarinos não se submeteram, suicidaram-se! (SUASSUNA, 2014, p. 203-206).

Mais uma vez o mecanismo idealizante opera. Podemos identificar o embelezamento da cena no uso de termos como “galhardamente”, “Titã negro”, “Estado-maior”. A luta desigual entre os negros, que usavam armas domésticas, muitas delas improvisadas, e os brancos, que portavam armas de fogo, é narrada de maneira gloriosa. Zumbi é descrito como um herói trágico, ciente do seu fim inevitável, mas inabalavelmente fiel à luta. Assim como Dom Sebastião, morre como um mártir.

Lembramos aqui a definição que Quaderna produz para o estilo régio: uma conciliação entre os estilos da direita e da esquerda. Contudo, com essa breve análise das citações das falas de Clemente e de Samuel, percebemos que não há muita diferença na

maneira embelezadora de narrar. Não podemos saber se os estilos dos dois de fato são diferentes, uma vez que todo o texto é uma narrativa oral de Quaderna, seu depoimento ao Juiz Corregedor. Dessa forma, suas falas são também recobertas pelo estilo régio. Discutiremos as diferentes vozes e a estrutura dialógica nessas obras na seção 3.2.

Como vimos na seção 2.3, Quaderna constrói a sua narrativa a partir da costura dos episódios de messianismo e sebastianismo com os conflitos políticos no Nordeste brasileiro ocorridos durante o “Século do Reino”, selecionados por ele e interpretados segundo a sua conveniência. Esse embelezamento da realidade se dá por meio da mitificação do real: do sertão, dos eventos lá ocorridos, dos habitantes desse sertão. Thomas Pavel (1986, p. 77) define a mitificação de um evento como o processo de “colocá-lo em uma certa perspectiva, em uma distância confortável, elevá-lo a um plano superior, de modo que possa ser facilmente contemplado e entendido”<sup>78</sup>. E acrescenta que

a transformação de um evento cotidiano em lenda injeta vivacidade e significância a eventos e seres, não tanto por colocá-los *em oposição* a um padrão convencional, mas por forçá-los a *se encaixarem* nesse padrão, ou, mais precisamente, ao transportá-los para além das fronteiras da realidade insignificante, para o memorável domínio do mito. Ainda assim, apesar de estar longe dos territórios profanos, o mundo dos mitos não é percebido pelos seres que o habitam como ficcional. A mitificação torna seres e eventos distantes, às vezes inacessíveis, mas ao mesmo tempo nobremente familiares, eminentemente visíveis<sup>79</sup> (PAVEL, 1986, p. 79) [grifo do original].

No caso da narrativa de Quaderna, os acontecimentos da Pedra Bonita e seus agentes abandonam a sua condição cotidiana e são alçados ao patamar do mito, a uma instância que os envolve com uma aura de magia e encantamento. Dessa forma, permanecem na memória daqueles que ouvem e recontam a história que, mitificada, transforma os seus atores em entidades ao mesmo tempo inacessíveis e familiares.

Essa mitificação do real permite que Quaderna crie para si um sertão repleto de símbolos misteriosos e régios e de indivíduos investidos de significados gloriosos. Por exemplo, os cangaceiros são os cavaleiros medievais transportados para o sertão. Farias

---

<sup>78</sup> Tradução nossa de: “to put it into a certain kind of perspective, to set it at a comfortable distance, to elevate it onto a higher plane, so that it may easily be contemplated and understood.”

<sup>79</sup> Tradução nossa de: “the transformation of an everyday event into legend injects vividness and significance into events and beings not so much by setting them *against* a conventional pattern as by forcefully fitting them *into* such a pattern, namely by transporting them across the borders of insignificant actuality into the memorable domain of myth. Still, remote as it may be from profane territories, the world of myths is not perceived by its users as fictional. What mythification does to beings and events is to render them distant, sometimes inaccessible, but at the same time nobly familiar, eminently visible.”

(2006, p. 450) afirma que a descrição de Quaderna “destoa das condições concretas do sertão e revelam forte apropriação da matriz cavalheiresca que informa a ótica central da narrativa”. Nesse processo de apropriação, ele “despoja os cangaceiros de sua rusticidade típica e os reveste de uma aura nobiliárquica, transmutando-os em fidalgos do Sertão”; por exemplo, os “seus” cangaceiros não caminham pelo sertão, como acontecia na realidade, mas montam a cavalo. O mesmo se dá tanto com a classe oligárquica sertaneja quanto com os segmentos mais pobres, “transsubstanciados, pelas configurações épico-cavaleirescas de que são revestidos, em fidalgos ou nobres cavaleiros medievais” (FARIAS, 2006, p. 296). Essa transfiguração nos remete à discussão na seção 2.1, a respeito da monarquia de esquerda, que une as duas classes. A autora conclui que, “vendo a história através das lentes deformadoras do mito, o narrador pode distorcer-lhe os fatos, engrandecer-lhe os feitos, nobilitar romanticamente seus protagonistas” (FARIAS, 2006, p. 432). Um processo semelhante acontece com as pedras do reino, as rochas propriamente ditas. Como vimos na seção 2.2, elas fundam o reino de Quaderna e se transformam no centro do mundo no momento em que ele as sacraliza. Entretanto, inicialmente, é grande a sua decepção ao finalmente avistá-las.

Infelizmente, porém, do ponto de vista fatídico e astroso, o local do Castelo correspondia perfeitamente ao sonho régio do meu sangue, [mas] 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. [...] Por mais que eu olhasse, de todas as posições, não havia jeito de ver chuvisco de prata nenhum! [...] Por outro lado, eu só via, mesmo, eram as manchas ferrujosas de líquenes secos, que nós chamamos, aqui no Sertão, de “mijo-de-mocó” – o que era decepcionante e desmoralizador! (SUASSUNA, 2014, p. 146-147).

Entusiasmado com a viagem para conhecer o cenário real de acontecimentos tão relevantes para a sua história, Quaderna depara com a feiura e o acanhamento do lugar, a baixa estatura e a assimetria das rochas, e a ausência das marcas de sangue e dos chuviscos de prata que ele tanto idealizara<sup>80</sup>. É frustrante perceber que a Pedra Bonita é menos bonita que ele havia imaginado, e as marcas da história vivida ali são imperceptíveis, tendo sobrevivido apenas na sua imaginação. Mas uma coisa são as rochas cotidianas do

---

<sup>80</sup> É interessante lembrar a experiência semelhante que Euclides da Cunha teve ao visitar o Amazonas, ficou frustrado ao ver a paisagem tão diferente das descrições que havia lido: “ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada” (DIDIER, 2012, p. 48).

local, e outra, bastante diversa, são as Pedras do Reino do Sertão, as rochas que fundam e são o centro do Quinto Império.

Aquele era um tipo de mágoa que eu só podia confessar, ali, a Euclides Villar, poeta e *decifrador como eu*. [...] Para surpresa minha, porém, Euclides discordou de mim. [...] Segundo Villar, assim era o Mundo e assim era a Literatura! [...] Se a gente não mentisse um pouco, “ajudando as pedras tortas e manchadas do real a brilharem no sangue vermelho e na prata, nunca elas seriam introduzidas no Reino Encantado da Literatura!” [...] Seria a Literatura dos folhetos e romances que iria restaurar de novo, pelo fogo da Poesia, a gloriosa imagem anterior, que aquelas pedras, tortas e manchadas de mijo-democó, aleivosamente queriam diminuir e macular! (SUASSUNA, 2014, p. 147-149) [grifo nosso].

Quaderna opera a transfiguração das rochas que, em termos concretos, são simples e feias. Como Carlos Newton Júnior (2003, p. 307) nos lembra, “a verdade do artista quase nunca coincide com a do cientista”. Euclides Villar assegura a Quaderna que, com uma fotografia tirada no ângulo certo, é possível consertá-las e endireitá-las, para que se pareçam mais com as que ele havia idealizado. Com a fotografia em mãos, Quaderna submete as rochas a mais uma camada de embelezamento, ao pedir que seu irmão Taparica Pajeú-Quaderna, “cortador-de-madeira e ‘riscador’”, faça uma gravura, de modo que as rochas pareçam mais alinhadas e simétricas do que realmente são. Percebemos que o mecanismo idealizante não se limita à linguagem: é o instrumento de que Quaderna se vale para embelezar a realidade em que vive.

É interessante notar, porém, que esse mecanismo, ao mesmo tempo em que permite o desenvolvimento de uma narrativa coerente e conveniente aos seus propósitos, evidencia uma aparente contradição. É por meio da transfiguração do real que Quaderna pretende revelar e valorizar o Brasil autêntico, genuíno, o “Brasil real”, em detrimento do “Brasil oficial”. Mas de que forma a mitificação da realidade pode levar à verdade? Até que ponto o autêntico pode ser mítico e vice-versa? Parece contraditório que ele só consiga chegar à essência do Brasil que vislumbra por meio das suas lentes transfiguradoras. Acreditamos que essa, na verdade, é a busca da comunidade imaginada na qual o Brasil é parte dos povos da Rainha do Meio-Dia, como discutimos no capítulo 1. Trata-se, portanto, da construção, ou invenção, de um sertão e de um Brasil que têm significado único para ele. Concordamos com a afirmação de Didier (2012, p. 16), segundo a qual quando Ariano formula seu sonho de Brasil e estipula suas características originais, ele “o faz através de recorte, de seleção e também estabelece um sentido, por isso, muitas vezes, é interpretado como o fabricante de máscaras do real”. Porém, a autora



questiona: “o que é o real, senão representação de máscaras e contínua interpretação?”. No caso de Quaderna, é a sua interpretação literária do mundo, transfiguradora da realidade, que revelará a verdadeira alma brasileira. Esse é um dos motivos pelos quais ele se denomina “decifrador” e acredita que a sua sagação deve ser literária. Como coloca Rosenfeld (2014, p. 49), “afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico, o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade”.

Quaderna nomeia esse processo de “epopeização da realidade pelo fogo e pelo Sol da verdadeira Poesia profética” (SUASSUNA, 1977a, folheto LXXXIII). E exemplifica com a transformação da “pessoa simples e cotidiana do vaqueiro Luís Roque no legendário Cavaleiro Roldão, o Herói do Leão-de-Ouro do folheto de João Melchíades e também da Cavalhada!” (SUASSUNA, 1977a, folheto LXVI), que faz uma pessoa comum ser recoberta da encantação de vidrilhos e lantejoulas que carregam enorme “quantidade de sonho humano”. Santos (1977, p. xiv) acredita que, no *Rei Degolado*, a obra suassuniana atinge o território próprio da epopeia: o mito. A autora afirma que “a desaparecimento da epopeia como gênero e sua ‘substituição’ pelo romance aconteceram, segundo os estudiosos, num mundo que tinha perdido os seus mitos, onde o homem deixava de procurar neles a sua verdade, substituindo-os por uma visão realista da vida”. Ela acredita, contudo, que Quaderna reencontra a terra do mito no *Rei Degolado*, uma terra “de miséria, de sol e de poeira” que ele transforma em um “Reino embandeirado, épico e sagrado em seu despojamento, cheio de toques de clarim e incrustações de quartzo rebrilhando nas pedras por entre espinhos”. A produção de um “romance epopeico”, ou de uma “epopeia em forma de romance”, confirma a sua personalidade barroca conciliatória e a nostalgia em relação à encantação perdida do Nordeste, com a escolha de um gênero conciliador sem abrir mão do gênero clássico, como vimos na seção 2.5.

Mas por que o romance e não outro gênero? Ao se questionar se o romance já não haveria explorado todas as suas possibilidades, conhecimentos e formas, Milan Kundera (1986, p. 23-24) declara ser especialmente sensível a quatro apelos desse gênero: da diversão, do sonho, do pensamento e do tempo. Kundera critica os romances posteriores ao século XVIII quanto ao apelo da diversão, porque neles a leveza se perdeu em função do “imperativo da verossimilhança”, do “cenário realista”, do “rigor da cronologia”. A respeito do segundo apelo, defende que “o romance é o lugar onde a imaginação pode explodir como num sonho”. Acreditamos que esses apelos também tocavam a Ariano Suassuna, ainda que ele não o tenha declarado textualmente dessa forma. Numa tentativa bem-sucedida de romper com esses imperativos, seus romances contêm fortes elementos

de diversão e de leveza, ao incorporarem marcas do picaresco, como veremos na seção 3.3, e também forte presença do sonho. Seu compromisso não é com a verossimilhança, o realismo ou a cronologia, mas com o uso que faz desses elementos para construir a narrativa, para sonhar. Maximiliano Campos (2014, p. 746) comenta que, ao ler o *Romance d'A Pedra do Reino*, teve “a impressão de estar diante de um grande mural em que o pintor usasse as palavras como se fossem as tintas vigorosas da sua imaginação”, isto é, ele identifica o sonho como marca fundamental do romance.

No que concerne ao apelo do pensamento, Kundera acredita que o romance é uma “suprema síntese intelectual”, e, em relação ao apelo do tempo, afirma que o romance é capaz de “transpor os limites temporais de uma vida individual” e de “fazer entrar em seu espaço várias épocas históricas”. A escolha do romance como o palco de Quaderna possibilitou a Ariano Suassuna escrever histórias “que não estavam cabendo em peça de teatro” (SANTIAGO, 1974, p. xvii), especialmente no que concernia à história da sua família. Isso, provavelmente, porque “o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem” (PRADO, 2014, p. 88). Uma das consequências dessa escolha foi dar ao protagonista e narrador densidade psicológica muito maior para realizar suas capacidades intelectuais como autor. Há outras consequências da escolha pelo romance. Uma delas é possibilitar que Quaderna incluía uma extensa área geográfica, uma vez que narra acontecimentos que se passam no Nordeste brasileiro, mas nunca deixa de fazer referência aos outros povos da Rainha do Meio-Dia, que ocupam metade do globo. Além disso, o romance possibilita que ele ultrapasse os limites temporais da própria vida para narrar os eventos do “Século do Reino”, pois retrocede ao desaparecimento de Dom Sebastião, o Desejado, para cuidadosamente traçar os caminhos da sua linhagem real.

Nas *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino (1990, p. 15-41) discute o papel da leveza na sua obra, em que procurou subtrair o peso “às figuras humanas, aos corpos celestes, às cidades”. Para ele, a leveza é “antes um valor que um defeito”. Assim como Kundera, Calvino se viu oprimido pelo “imperativo categórico” de “representar nossa época” e sentia que o mundo estava “transformado em pedra”, “como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa”. Ao discorrer a respeito de como apenas a leveza de Perseu foi capaz de derrotar a Medusa, Calvino explicita a sua compreensão desse mito: “Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho.” O herói consegue cortar a cabeça da Medusa e a leva cuidadosamente escondida em um saco, mostrando-a apenas

àqueles inimigos que julga merecedores de serem transformados em estátuas. Ou seja, é por meio de uma visão indireta da “pavorosa figura” que o herói consegue vencer o monstro.

Acreditamos que Quaderna faz com a realidade do seu sertão o mesmo que Perseu fez com a Medusa. Ao escolher a transfiguração da realidade para narrar a sua história, consegue vencer a aridez pedregosa e as marcas de sangue impressas na sua alma. Ao manter sua essência picaresca, aliada ao heroísmo da epopeia e à densidade da tragédia, consegue recriar o Sertão nordestino à sua maneira. Nas palavras de Calvino, é na “recusa da visão direta que reside a força de Perseu”, e é assim que ele consegue vencer o monstro. Contudo, não se trata de uma “recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal”. Trata-se de não se submeter à verossimilhança, à fidelidade ao real e ao abandono do sonho, de que também fala Kundera. Os monstros permanecem ali, e o herói, Perseu ou Quaderna, os leva consigo. Contudo, a visão indireta, o filtro do maravilhoso, a transfiguração do real, garantem a sua sobrevivência e a sua vitória. Por meio da leveza e do sonho, descortina-se o grande circo suassuniano, em caravana pelo Nordeste brasileiro, no Reino do Sete-Estrela do Escorpião, em que Quaderna é, ao mesmo tempo, Rei (galope do Sonho) e Palhaço (Riso a cavalo), narrador e protagonista do espetáculo.

Segundo Richard Walsh (2007, p. 20), “as narrativas são construtos, e seus significados são internos ao sistema da narrativa”. No caso de Quaderna, como discutimos na seção 2.3, a seleção e reinterpretação dos episódios do “Século do Reino” compõem a estrutura da narrativa e constroem significados internos a esse construto, no qual o narrador-personagem se vê pessoalmente implicado, ao mesmo tempo em que é autor. A sua maneira de contar a história não é fiel à historiografia, e não pretende sê-lo; sua proposta é narrar os fatos do ponto de vista dos seus antepassados, o que contradiz a versão oficial em vários pontos.

Walsh (2007, p. 45) afirma, também, que “as ficções muitas vezes não são inteiramente ficcionais”, no sentido de que a construção da narrativa pode se basear em eventos históricos ou reais, modificados pelo autor. Aqui é necessário chamar a atenção para o vasto estudo realizado por Ariano Suassuna para compor a história da linhagem de Quaderna. Com extensa descrição de fatos e citação de personagens históricas, relacionando-os às suas personagens ficcionais, o autor dá credibilidade ao depoimento do protagonista, de modo que muitas vezes é difícil para o leitor distinguir entre realidade e ficção. Ainda nas palavras de Walsh (2007, p. 50), “a ficção se distingue da não-ficção

como o exercício no nosso entendimento da narrativa”, mas “o nosso entendimento, não se refere a ‘o que aconteceu’; ele se refere ao peso e à importância da narrativa tal como contada”<sup>81</sup> (WALSH, 2007, p. 68). Mais uma vez está em contraste aqui a versão historiográfica oficial e a versão interpretada, escolhida para ser contada. Em outras palavras, importam menos os acontecimentos reais e mais a maneira como Quaderna os narra e a relevância a eles atribuída para a sua trajetória pessoal, selecionando, costurando e reinterpretando à sua maneira. Esse comentário nos remete à discussão na seção 2.6, na qual Suassuna e Eliade confessam preferir a mentira, que é mais bela, à verdade, desinteressante e insossa.

A relação de Quaderna com a literatura muitas vezes é comparada à relação de Dom Quixote com a literatura. Newton Júnior concorda com a definição de Gilberto Freyre do estilo de Cervantes e estende o elogio a Suassuna. Segundo ele, há, em Ariano,

alguma coisa não só de ensaísta como de historiador e até de psicólogo-social dentro de um ficcionista nunca, no seu caso, apenas lúdico nos seus objetivos de inventor ou de contador de história que, não tendo acontecido tal como se apresenta, se baseia, entretanto, em intensificação de fatos, em misturas de pessoas e de tempos diversos e em novas combinações de relações reais e até históricas de pessoas com paisagens (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 191).

Concordamos que, apesar do verniz lúdico, principalmente nas peças, além do qual muitos não conseguem ir, na obra suassuniana há componentes de história e psicologia social, e também a intensificação de fatos e novas combinações de pessoas e tempos. Em linhas gerais, nos grandes temas tratados pelos dois autores e, em grande medida, na maneira de apresentar esses temas, há muitas semelhanças entre a obra de Cervantes e a de Suassuna. Ariano, inclusive, nunca negou o grande respeito e admiração que nutria pelo autor de Dom Quixote. Contudo, há elementos importantes, tanto na estruturação das obras quanto na composição das personagens, que diferenciam Quaderna de Quixote, o que, acreditamos, torna as suas personalidades quase opostas.

Para Maximiliano Campos (2014, p. 751), Quaderna é “uma espécie de Quixote que, não se contentando em viver as suas aventuras, resolvesse também contá-las”, uma vez que a sua narrativa “fornece-nos peripécias e façanhas tais que fazem com que, ao lado da estória principal, existam outras, correndo paralelas”, o que lembra a estrutura do romance de Cervantes. Dessa forma, dentro da *Pedra do Reino* “existem outros romances,

---

<sup>81</sup> Tradução nossa de: “Narratives are constructs, and their meanings are internal to the system of narrative.”; “Fictions are often not entirely fictional.”; “Fiction is distinguished from nonfiction as the exercise of our narrative understanding.”; e de “Our understanding, in other words, is not of ‘what happened’; it is of the weight and import of the narrative as actually told.”

formando um mural onde [estão] retratados o sertão e o mundo em cores fortes e reais, apesar de todos os sonhos e loucuras de que está repleto”. De fato, não apenas na *Pedra do Reino* mas também no *Rei Degolado* há várias histórias entremeadas. Porém, essas intercalações se prestam a enriquecer história principal, a explicitar a visão de mundo de Quaderna e sua formação, portanto não são paralelas, mas complementares, o que, a nosso ver, configura uma diferença em relação à obra de Cervantes.

Por exemplo, na *Pedra do Reino* há uma colagem de textos de gêneros diferentes, como discutimos na seção 2.5, que revelam a riqueza do universo suassuniano e as diversas influências literárias tanto do autor quanto da personagem. No *Rei Degolado*, conhecemos um pouco mais a respeito das “infâncias de Quaderna”, que foram vividas em parte com os pais, em parte com o bando do Cigano Anacleto e em parte com Dom Sebastião e sua família. Essas histórias ampliam o nosso conhecimento a respeito da sua personalidade, seus valores, seu entendimento de mundo, portanto não estão desconectadas da história da personagem principal; não há personagens que não se relacionam a Quaderna, direta ou indiretamente, não há acontecimentos que não sejam relevantes para a construção da sua história. Tudo o que compõe esses dois romances é essencial para entendermos o mosaico que forma o protagonista.

O que acontece no *Rei Degolado*, contudo, é que a segunda parte, que narra as infâncias de Quaderna, não é apresentada de maneira linear ou cronológica, o que também acontece na *Pedra do Reino*, um romance caracterizado por recortes, por idas e vindas no tempo. Um dos motivos pelos quais Suassuna decidiu publicar apenas os primeiros 23 folhetos, que não incluem as infâncias de Quaderna, foram os “riscos, cada vez maiores, que existem atualmente na publicação de um livro muito extenso, como é *O Rei Degolado* e como foi *A Pedra do Reino*, romance que, nestes tempos apressados, pouca gente tem tempo e disposição para ler” (SUASSUNA, 1977b, p. 129). A segunda parte seria publicada posteriormente, assim como os livros seguintes do romance, mas Suassuna abandonou o projeto.

A visão de Ariano (SUASSUNA, 1976a, p. 76) no que diz respeito ao romance e à epopeia era a de que “no campo da Literatura, o Romance gira mais em torno do Eu-sujeito, enquanto que a Epopéia se liga mais ao Mundo-objeto”. De acordo com a sua visão barroca de unidade de contrários, uma das características da Cultura brasileira é tentar a união do Eu-sujeito ao Mundo-objeto. Ele também afirmava que o romance de Cervantes é uma “Novela épica e humorística do Barroco espanhol, uma espécie de ponte e elemento de ligação entre o Romance e a Epopéia”. Entendemos que o autor via essa

semelhança entre os seus romances e o de Cervantes e acreditava que sua obra estaria imbuída desse valor brasileiro de união do Eu-sujeito com o Mundo-objeto. Além disso, a *Pedra do Reino* é o seu romance que materializa essa ambição de maneira mais evidente, ao conciliar o romance com a epopeia e o épico com o humorístico. Ariano (SUASSUNA, 1976a, p. 80-81) considerava que o espírito espanhol é um misto de Quixote e Sancho, que Cervantes separou em dois, mas que, de fato, é um apenas, ora com predominância de um, ora de outro. Segundo ele, a vertente ibérica que contribuiu para a formação cultural brasileira é “bifronte e bipartida”, com a versão poética e edênica de Camões e a versão cômica de Cervantes que se encontrariam no mito da Ilha Brasil: “os Portugueses com sua Ilha vegetal e alegórica, aristocrática e paradisíaca, os Espanhóis com o sonho da Ilha popular de Sancho Pança, tendo a seu lado o contraponto do Sonho, da loucura sagrada e épica de Dom Quixote” (SUASSUNA, 1976a, p. 124). Portanto, ele considera Quixote e Sancho como partes do mesmo espírito espanhol, e defende que essa é uma das metades da vertente ibérica que contribuiu para a formação do espírito brasileiro, complementada pela outra metade – o espírito português.

Para Braulio Tavares (2007a, p. 69-71), Quixote e Sancho representam duas linhagens de personagens que irão se encontrar na literatura barroca: os heróis dos romances de cavalaria, típicos da era medieval, e os pícaros, típicos da Renascença. Ele afirma que Cervantes conseguiu unir “essas duas tradições literárias contraditórias, aparentemente tão incompatíveis quanto o óleo e a água, e fundi-las num romance que é muito mais do que a soma de suas partes”, pois “a releitura de Cervantes os projeta num patamar humano e literário mais alto, e ao mesmo tempo mais realista, do que os de todos os que os antecederam na Espanha”. O herói do romance de cavalaria é um herói clássico, “capaz de enfrentar mil guerreiros a peito aberto sem que lhe ocorra fugir ou render-se”. É um indivíduo valente e honesto, de nobres princípios, capaz de façanhas espantosas, que prefere a morte à desonra, que preza a honra acima de tudo e que prefere sacrificar-se a faltar com a palavra dada. Na sua vida, “tudo é titânico, desmesurado, mais intenso” e de grandes consequências. Já para o herói picaresco “mais valiosa do que a honra é a sobrevivência, e mais importante do que a palavra dada é não passar fome”. Na sua vida, os acontecimentos se dão “numa escala miúda, cotidiana, que de excepcional tem apenas a originalidade dos episódios de que ele toma parte, a complexidade das situações em que se mete, e a engenhosidade com que consegue se safar”, pois é dotado de um “espírito adaptável” e de um “conhecimento um tanto amargo da natureza humana que sempre lhe permite prever os golpes que alguém lhe prepara, esquivar-se, e depois retribuir à altura”.

Tavares conclui que, ao passo que os heróis de Cervantes são uma dupla, “perpetuamente envolvida numa queda-de-braço de vontades e objetivos, com a imaginação de Quixote tentando alçar voo e Sancho tentando trazê-lo de volta ao chão”, Quaderna é um só e daí advém a sua dualidade: ele é “o megalomaniaco que sonha e no minuto seguinte é o espertalhão que manipula”, “o ambicioso que elabora projetos heroicos e o cínico que dissuade a si próprio”, “o guerreiro que sonha façanhas masculinas de bravura e o medroso-prevenido que se resigna a confiná-las ao mundo da imaginação”. Para ele, a conciliação é a única forma de permanecer completo, uma vez que escolher um lado, qualquer que fosse, significaria perder o outro, também essencial para a sua existência.

Como vimos no capítulo 1, Suassuna reconhecia a influência de Cervantes no seu trabalho; contudo, acreditava que o pensamento geral que concebeu Quaderna foi “de certa forma, exatamente o contrário daquele expresso no Dom Quixote”. Ele considerava Cervantes um profeta dos tempos modernos, um arauto dos “nossos tristes tempos de mercantilismo, realismo grosseiro e materialismo triste”, que decretou a morte do sonho ao ridicularizar as aventuras e cavalaria. E acreditava ir na direção contrária: “Nos tempos que correm só entendo os poetas que sonham com o passado ou com o futuro: o que eu não aceito é que alguém se conforme com o presente”<sup>82</sup> (FARIAS, 2006, p. 74). Para Ariano, as comparações entre Quixote e Quaderna advinham de os dois serem leitores de romances de cavalaria. Porém, o protagonista de Cervantes enlouquece e julga verdadeiras as aventuras em que se envolve, o que não acontece com Quaderna, pelo contrário: ele “sabe que a realidade é feia, triste, injusta, cruel e mesquinha” e a leitura dos folhetos para ele é “não um motivo de perda de razão, mas um elemento de saúde moral, de equilíbrio, de recuperação do juízo, uma possibilidade de aceitação da realidade através do sonho” (FARIAS, 2006, p. 76). É por meio do embelezamento da realidade que Quaderna protesta, ao criar o sertão que quer habitar, com menos injustiça e mais leveza, com menos feiura e mais sonho, com menos miséria e mais encantação, para saborear as aventuras que idealiza. Santos (2009) concorda que Quaderna não perdeu a razão e acrescenta que ele

entrou conscientemente em estado de loucura romanesca, uma loucura de dois sentidos, oriunda dos livros e da leitura desenfreada, dirigida para os livros e a criação de uma obra literária. Busca modelos de comportamento, de ação e de escritura na literatura popular. Esta lhe oferece um universo poético que torna possível a realização dos seus sonhos: ser o rei do seu reino infantil, do reino do sertão, tornar-se um

---

<sup>82</sup> Segundo Antonio Nóbrega (2018, linhas 330-332 do Apêndice), em entrevista para esta tese, Ariano Suassuna era apelidado de “Cavaleiro da Alegre Figura”, por ser muito brincalhão e espirituoso.

grande escritor, conhecido e coroado tanto pela Academia Brasileira de Letras quanto pelos embaixadores das congadas e dos maracatus, pelos representantes da cultura popular e da cultura erudita, finalmente reunidos e reconciliados. O sonho de Quaderna, que fecha o romance, marca o apogeu dessa tentativa de fusão entre duas literaturas, através da recriação e da reescritura, pela busca de uma identidade imaginária que ultrapassa e abarca a noção de passagem, de uma literatura para a outra, de um universo para o outro (SANTOS, 2009, p. 276).

Quaderna faz uma escolha deliberada e lúcida pelo sonho, para que, por meio da literatura, consiga transitar em um sertão muitas vezes hostil. É interessante perceber esse movimento em dois sentidos. Ele se nutre da literatura para construir seu universo ficcional, com base nas suas influências populares e eruditas; ao mesmo tempo, constrói a sua obra literária dentro desse universo, com a conciliação dessas influências. Nesse movimento cíclico, desempenha dois papéis: o de autor e o de participante.

Mas o que acontece com Quaderna depois que ele acorda do sonho narrado no fim da *Pedra do Reino*?

Seus sonhos não cabem no futuro do Brasil. Não será possível, por exemplo, implantar uma monarquia de esquerda; o seu catolicismo sertanejo é uma religião particular, individual; a modernização do Brasil é inevitável. A consagração literária e o estabelecimento do Quinto Império, ficam, de fato, restritos a sonhos e permanecem assim. Depois do profundo exame de consciência que Ariano Suassuna fez durante o seu período de silêncio na década de 1980, percebeu que havia mudado de opinião acerca de alguns pontos que defendia, e os sonhos de Quaderna então perdem força – Pedro Dinis se cristaliza no tempo. A simpatia do autor pela monarquia restou puramente estética e literária, e sua luta pelas causas do pai foi qualificada e modificada. Ariano segue, então, para vestir uma outra máscara. Vamos reencontrar Quaderna já idoso, em um outro romance de Suassuna, e podemos perceber que houve uma bifurcação na trajetória do escritor, que resultou em um distanciamento entre os dois. Se um dia Quaderna foi um autorretrato de Ariano, ainda que um “Auto-Retrato Diante do Espelho Convexo” (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 191), percebemos que Suassuna se veste de nova roupagem e agora usa a máscara de Dom Pantero, como discutiremos na seção 3.4.

A transfiguração da realidade para embelezá-la, por meio do mecanismo idealizante oriundo do maravilhoso do cordel, é parte tanto do chão de estrelas do sertão criado por Quaderna quanto do céu de pedras que ilumina o seu caminho. Ela está presente no seu estilo régio, mas transcende a linguagem, permeia todas as suas facetas e é definidora da sua personalidade.



### 3.2. As diferentes vozes que nutrem Quaderna

À primeira vista, Quaderna pode parecer contraditório, confuso ou até mesmo desonesto, por abarcar tantas conciliações improváveis e ter tantas facetas. Contudo, como vimos no capítulo 2, essas conciliações constituem a sua personalidade e são coerentes com a sua visão barroca do mundo. Ele vê os contrários como complementares e não como contraditórios; dessa forma, preterir um lado para preferir o outro, qualquer que fosse o par, afetaria essa característica que o define – implicaria perder sua essência. Além das conciliações, também é preciso analisar as várias vozes que o compõem para que possamos entendê-lo. Braulio Tavares (2007a, p. 145) pondera que Quaderna é “esquartelado”, como o seu brasão indica, e nos explica que, além da voz de Clemente e Samuel, estão presentes as da Nobreza e do Povo:

dividido verticalmente entre a Esquerda (do ateu comunista Clemente) e a Direita (do aristocrático católico Samuel); e dividido horizontalmente entre a Nobreza (à qual pertence como descendente dos Imperadores da Pedra do Reino) e o Povo (ao qual pertence mais ainda, porque no frigar dos ovos Quaderna não passa de um pé-rapado, um mero charadista e funcionário público). É essa encruzilhada de antagonismos que lhe permite proclamar-se “Monarquista de Esquerda” e outros rótulos que exprimem sua natureza contraditória, *duplamente dual* [grifo nosso].

O grifo na citação acima chama atenção para a “dualidade dupla”, que resulta em quatro partes. Discutimos esses quatro componentes no capítulo 2, especialmente na seção 2.1, acerca da monarquia de esquerda quadernesca. Nesta seção, vamos nos concentrar na divisão definida por Carlos Newton Júnior (2003), que identifica quatro vozes que o compõem: a própria, de Pedro Dinis Ferreira-Quaderna; a de Ariano Suassuna, seu criador; a de Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, seu mestre filósofo esquerdista; e a de Samuel Wandernes, seu mestre poeta direitista. Para tanto, faremos a análise com base em alguns conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, especificamente os de monologismo e dialogismo. Para ilustrar a discussão dos conceitos bakhtinianos, usaremos o episódio do duelo, ou ordálio brasileiro, entre Clemente e Samuel, descrito nos folhetos VIII e IX do *Rei Degolado* (SUASSUNA, 1977b, p. 49-59) e nos folhetos XXXIX a XLII da *Pedra do Reino* (SUASSUNA, 2014, p. 252-302).

Quaderna considera que as relações entre os três são “curiosas”. Como rivais, não se suportam, mas precisam muito uns dos outros, então não se separam. A rivalidade entre Clemente e Samuel tem também causas literárias, mas é principalmente de natureza política. Em uma dessas discussões, Samuel ofende Luís Carlos Prestes, que Clemente

chama de “Cavaleiro da Esperança do Povo do Brasil”, ao dizer que ele “foi derrotado e agora está um tanto ou quanto preso, na cadeia, chorando na cama, que é lugar quente”. Essa chacota com o seu ídolo é suficiente para o filósofo tomar as palavras “como uma afronta pessoal” e exigir satisfações. O poeta se recusa fazer uma retratação e o desafia para um duelo, “no campo da honra”. A pedido de Samuel, Quaderna será seu padrinho no duelo, e Malaquias, irmão de Quaderna, será o padrinho de Clemente. Como foi desafiado, Clemente tem o direito de escolher as armas a serem usadas e escolhe dois enormes penicos “especialíssimos, enormes, pesados, com cerca de setenta centímetros de altura”, que faziam um “tengo-telengo-tengo” esquisito, e que serviriam para que Samuel entrasse para a história como o “descendente do homem de confiança do Príncipe João Maurício de Nassau, que morreu numa penicada que levou na cabeça, dada por um Filósofo negro-tapuia e comunista”.

Em nome dos privilégios que adquiriu com a amizade dos dois e da cessão das casas onde moram, Quaderna propõe que eles se vistam e adornem os cavalos com os trajes que ele guarda para as cavalhadas, para que o duelo fique “muito mais bonito e muito mais heroico”. Ele alega ter esse direito, pois já teria feito várias coisas contra a sua convicção, e é chegada a hora de ter contemplado o seu fascínio por “todo Espetáculo que tem cavalos, bandeiras, punhais, batalhas, desfiles, cavalhadas, cavalarias e outros heroísmos”. Aceito o pedido, Clemente se posiciona, “pelo Brasil negro-tapuia e socialista, e pela Revolução sertaneja do povo brasileiro”; Samuel, “pelo Brasil católico, fidalgo, Cruzado, e por Nossa Senhora da Conceição”.

Para não sair derrotado, sabendo que seu afilhado Samuel é destro e Clemente é canhoto, Quaderna arranja as posições de modo que os oponentes se enfrentem pelo lado direito. Sua justificativa ao leitor para a artimanha é a de que sempre foi muito sensível à honra de ser escolhido para padrinho, retribuindo com fidelidade e proteção incondicional: afilhado seu nunca teve defeito nenhum. Contudo, o primeiro embate não finaliza o duelo, provando que “Deus castiga a maldade” e que “Deus estava ao lado do filósofo” naquele dia, devido ao pecado que Quaderna cometeu, de “felonia, deslealdade e traição”. Ao trocarem de posição, se enfrentam pelo lado mais forte de Clemente, que sai vencedor, após enterrar o penico na cabeça do seu oponente, derrubando-o do cavalo. Para “coroar” a comicidade da cena, o penico fica preso, como relata Quaderna: “Não saía de jeito nenhum! Tentei também, ajudando-o com ambas as mãos, e nada!”.

Antes de iniciarmos a discussão conceitual, é importante fazer um comentário a respeito do termo “polifonia”. Carlos Alberto Faraco (2010, p. 48-49) nos esclarece que

Bakhtin chamou de “polifonia” a inovação na relação autor/herói nas obras de Dostoiévski; Faraco, contudo, considera que o termo é “fatídico” e que o tema é um dos mais difíceis do pensamento bakhtiniano. Segundo ele, após o livro sobre Dostoiévski, Bakhtin nunca voltou a essa discussão, e o conceito ficou “como que em suspenso”. Com isso, o termo “polifonia” acabou perdendo “seu eventual poder heurístico, face a seu relativo não acabamento conceitual” e “vale hoje mais pela sedução derivada de livres associações do que como categoria coerente de um certo arcabouço teórico”. Por esse motivo, iremos manter os termos “polifonia” e “polifônico” quando constarem de citações diretas, mas preferiremos usar “dialogia” e “dialógico” na nossa análise.

Bakhtin (2010b, p. 104) afirma que, “para o enfoque ideológico comum, existem ideias particulares, afirmações e teses que por si mesmas podem ser verdadeiras ou falsas, dependendo da relação entre elas e o objeto e independentemente de quem seja o seu agente”; ele considera que essas ideias “concreto-verdadeiras ‘sem dono’ se reúnem numa unidade sistêmica de ordem concreta” e que “o sistema é constituído de ideias particulares como elementos”. Gary Morson e Caryl Emerson (2008, p. 251) nos esclarecem que essa é a concepção monológica da verdade, na qual as ideias são consideradas verdadeiras se descrevem o mundo com acuidade, ou falsas, se inexatas, ou seja, “nenhuma outra escala de avaliação é relevante”. Não importa quem enuncia esses pensamentos, pois eles são repetíveis: alguém pode descobrir uma ideia em particular, mas ela pertence a todos, ou antes, não pertencem a ninguém, e é por isso que Bakhtin as considera “ideias sem dono”. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2010b, p. 105) afirma que, “em termos paradoxais, Dostoiévski não pensava através de ideias, mas de pontos de vista, de consciências, de vozes”, que exprimiam e repercutiam toda a concepção de mundo de uma personagem, formando uma “unidade indivisível”. Essas unidades formavam “não mais um sistema concretamente unificado, mas uma ocorrência concreta de vozes e orientações humanas organizadas”. Nessa concepção dialógica da verdade, a unidade fundamental não é a ideia particular, a “ideia sem dono”, mas “o ponto de vista integral, a posição total do indivíduo”. Por definição, o romance dialógico se caracteriza por uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e [pela] autêntica polifonia de vozes plenas” (BAKHTIN, 2010b, p. 4). As personagens são criadas pelo autor, mas “assim que tomam forma, elas lhe escapam parcialmente ao controle e o impedem de saber de antemão a maneira como lhe responderão” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 256).

É interessante perceber que o caso de Quaderna é um desses, em que a personagem escapa parcialmente ao controle do autor e o impede de saber de antemão como irá se comportar, ou ainda, de um “processo de distanciamento ou de autodivisão da mente que escreve, [no qual] o personagem se comporta como uma pessoa autônoma”, conforme define Braulio Tavares (2007a, p. 154). Segundo Suassuna (1971), em 1958 ele começou a reunir, para um livro de contos, histórias acontecidas a uma só personagem, chamada Sinésio. Depois, essa personagem se desdobrou em duas, Sinésio e Quaderna, pois as histórias eram diferentes demais para acontecer a uma pessoa só.

A princípio, porém, Quaderna era um personagem secundário, que apenas narrava a vida de Sinésio. Aí, sem que eu quisesse, Quaderna começou a irromper das zonas subterrâneas do sangue e da criação, começou a crescer. Tentei, várias vezes, abafá-lo e fazê-lo voltar para o segundo plano. Quando vi que não conseguia, conformei-me: ele se tornou o personagem principal, e aí nasceu “A Pedra do Reino”, que, por causa dessas irregularidades de nascença terminou ficando meio monstruoso, e teve que ser escrito e reescrito, cortado e recortado várias vezes, nesses doze anos (SUASSUNA, 1971).

Vemos que Quaderna acabou se tornando importante, a ponto de protagonizar dois romances. Diferentemente dele, Clemente e Samuel são duas personagens criadas com menor autonomia, conforme discutiremos mais adiante.

Paulo Bezerra (2010, p. 194) considera que, em contraposição ao discurso monológico “reificante”, o dialogismo é um procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, “no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim”. Ele nos explica o caráter “reificante” do discurso monológico:

Segundo Bakhtin, no monologismo o autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance: “coisifica” tudo, tudo é objeto mudo desse centro irradiador. O modelo monológico não admite a existência da consciência responsiva e isônoma do outro; para ele não existe o “eu” isônomo do outro, o “tu”. O outro nunca é outra consciência, é mero objeto da consciência de um “eu” que tudo enforma e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro, não reconhece nela força decisória. Descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora das múltiplas facetas da realidade social e, assim procedendo, coisifica em certa medida toda a realidade e cria um modelo monológico de um universo mudo, inerte. Pretende ser a última palavra (BEZERRA, 2010, p. 192).

Morson e Emerson (2008, p. 284) defendem que, para Bakhtin, o utopismo em todas as suas formas era monológico porque afirmava “ter a última palavra” acerca das pessoas e do mundo onde elas vivem, mas, na verdade, “a última palavra do mundo e

sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir” (BAKHTIN, 2010b, p. 191). Os autores (MORSON; EMERSON, 2008, p. 248-250) definem que “a polifonia pressupõe a possibilidade do diálogo significativo e afirma o seu valor” e identificam dois critérios estreitamente correlatos, constitutivos dela: “uma ideologia modeladora de forma específica”, isto é, o modo com que o autor visualiza o mundo, que é “uma percepção dialógica da verdade”; e uma posição especial do autor, “necessária para a visualização e a transmissão dessa percepção da verdade”. Para eles (MORSON; EMERSON, 2008, p. 273), o projeto “polifônico” é incompatível com a estrutura ou o plano no sentido usual, uma vez que só pode ser bem-sucedido “se as personagens forem imaginadas como não-finalizáveis desde o começo e como estando no limiar de uma mudança essencial e imprevisível”, e isso requer “um tipo especial de imaginação para essa criação de ‘outros vivos’”. Faraco (2010, p. 50) acrescenta que o autor-criador não pode ser encontrado em nenhum dos níveis de linguagem do romance, mas “no centro organizador onde todos os planos se interseccionam e se inter-iluminam”. João Vianney Nuto (2011, p. 137) alerta que dialogismo não pode ser reduzido a intertextualidade ou interdiscursividade, uma vez que a relação entre discursos é, na verdade, uma das possibilidades do dialogismo: “Fundamental para a ocorrência do dialogismo é a relação com o outro, a presença e a valorização constante da alteridade, nunca dissolvida em uma espécie de fusão”.

A nosso ver, as personagens de Clemente e Samuel representam o discurso monológico, de maneira semelhante à discutida acima. Descritos segundo a ótica de Quaderna, não chegam a representar as próprias consciências, responsivas e com força decisória, mas objetos da consciência dele, por ela avaliadas, enformadas e comandadas. Esse é, provavelmente, o motivo pelo qual o leitor os vê como estereótipos do filósofo ateu esquerdista e do poeta aristocrático direitista. Seus discursos e suas ações estão em conformidade com o que se espera dos estereótipos e não surpreendem. Seus universos são inertes no sentido de que suas posições diante do mundo já estão bem definidas e não são passíveis de mudança. Contudo, é importante pontuar que o leitor os vê assim porque Quaderna os descreve assim, o que nos faz acreditar que o seu discurso é monológico, e não necessariamente que a construção dessas personagens tenha sido monológica quando Suassuna as imaginou originalmente. Nos parece que a entrega da narrativa para Quaderna, que, como já vimos, a faz de maneira oral e em primeira pessoa, “monologiza” a obra, devido à maneira como ele filtra os eventos a partir do seu ponto de vista. É possível que Ariano, com a sua imaginação especial para “criar outros vivos”, os tenha

concebido como personagens não-finalizáveis, mas que “a presença e a valorização constante da alteridade” tenha sido atenuada, ou até mesmo neutralizada, no momento em que Quaderna, que não possui tal imaginação, assumiu a voz narrativa. O que nos parece é que a *Pedra do Reino* e o *Rei Degolado* foram construídos com diferentes níveis de dialogismo. No primeiro momento, o de concepção e planejamento por parte de Suassuna, o discurso é dialógico, pois apresenta pontos de vista diferentes que estão em contato direto. Contudo, na obra dentro da obra, cujo autor é o protagonista, o discurso quadernesco é monológico, porque tudo passa pelo seu crivo: tudo é filtrado, selecionado e julgado pelo seu olhar ferozmente irônico. Por esse motivo, acreditamos que há intertextualidade e interdiscursividade na sua autoria, mas não há dialogismo.

Segundo Morson e Emerson (2008, p. 249), o ponto de vista do autor “em uma obra polifônica, difere em espécie e método de expressão das suas contrapartes monológicas”. Por esse motivo, eles acreditam que os críticos de Bakhtin se enganam quando afirmam que a obra “polifônica” carece de unidade; o que acontece é que ela requer um tipo diferente de unidade, que Bakhtin chamou de “unidade de ordem superior” e acrescentam que, “nas obras polifônicas, a unidade decorre da nossa percepção de um tipo específico de processo criativo em andamento, processo que pode evoluir de maneiras inesperadas à medida que o evento da criação avança” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 274). Eles também argumentam que é incorreto acusar Bakhtin de não atribuir nenhum ponto de vista ao autor, pois este pode expressá-lo de duas maneiras distintas: ao participar do diálogo, principalmente criando personagens que expressem aspectos diversos de sua ideologia, e ao corporificar a ideologia modeladora de forma da obra, com uma concepção dialógica da verdade. Bakhtin acreditava que essa expressão dupla havia ocasionado uma confusão significativa, porque os dois tipos de visão autoral são radicalmente distintos. As diatribes de Chátov (personagem de *Os Demônios*, de Dostóiévski) e Míchkin (protagonista de *O Idiota*, de Dostóiévski) expressam verdades monológicas; as obras como totalidades expressam uma concepção dialógica da verdade (MORSON; EMERSON, 2008, p. 267-268). O que ocorre, portanto, é que “numa obra monológica a verdade de cada personagem deve ser medida contra a própria ideologia do autor, porque a ideologia domina a obra e cria a sua unidade” o que significa que “a verdade do autor permeia toda a estrutura da obra, que não pode ser compreendida sem ela” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 254). Paulo Bezerra (2010, p. 199) acrescenta que Bakhtin não nega o papel do autor no processo “polifônico” nem lhe reserva uma função secundária. O autor não é passivo, não renuncia ao seu ponto de vista e à sua verdade,

não se limita a montar pontos de vista e verdades alheias; ele é profundamente ativo, mas seu ativismo tem um caráter dialógico especial, está diretamente vinculado “à consciência ativa e isônoma do outro”, é um ativismo que estabelece uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada. É essa posição do autor em relação às personagens que caracteriza a “polifonia” no romance.

No caso do nosso estudo, percebemos o diálogo entre a “consciência criadora” de Suassuna e a “consciência recriada” de Quaderna. É um diálogo tão intenso que muitos confundem autor e personagem. O diálogo entre Quaderna, Samuel e Clemente, porém, é de outra natureza. Ambos os “mestres e rivais” servem de exemplos para a expressão de verdades monológicas, assim como Chátov e Míchkin nos romances de Dostoiévski. Suas verdades são medidas contra a ideologia de Quaderna, que permeia, domina e cria unidade, e sem a qual não se pode compreender a obra. A evolução deles nos romances suassunianos não acontece de maneira inesperada. Já a evolução de Quaderna, sim, e podemos percebê-lo quando o reencontramos em *Dom Pantero*, conforme discutiremos na seção 3.4. O leitor não sabe o que vai acontecer durante o duelo, então o episódio não deixa de ser surpreendente e divertido. Contudo, toda a construção da cena serve para confirmar as posições políticas dos dois oponentes e o papel de intermediador de Quaderna. Ele não incita o combate nem escolhe os termos do duelo, mas, uma vez que essas condições estão estabelecidas, passa a ter agência sobre os acontecimentos, ao paramentar os participantes e tentar um stratagema para sair vencedor. Percebemos que, para Quaderna, a partir de um certo momento, Clemente, Samuel e Malaquias deixam de ser eles mesmos e se transformam em personagens de mais uma de suas aventuras de cavalaria. O resultado do duelo não o beneficia no confronto, mas isso pouco importa: a aventura cavalariana em si tem mais valor para ele, porque contempla suas fantasias.

Morson e Emerson (2008, p. 254-255) explicam que, nas obras monológicas, outras verdades não-autorais são refutadas ou representadas como meros “traços caracterológicos”. A verdade do autor não está no mesmo plano que as verdades de suas personagens. Por mais complexa, ambígua ou prenhe de contradições que possa ser a verdade do autor, ela nunca trata as verdades de outras consciências como iguais, pois tem pleno controle e nunca abdica do direito de mediar entre as personagens e o leitor; se o fizer, a obra torna-se deficiente. Em contraste, nas obras dialógicas existe uma mudança na posição do autor, na qual a própria ideologia modeladora de formas exige que o autor deixe de exercer o controle. Várias consciências se encontram como iguais e entram num diálogo que, em princípio, é não-finalizável. Nas palavras de Bakhtin (2010b, p. 5), as

personagens devem ser “*não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*” [grifo do original]. Os autores (MORSON; EMERSON, 2008, p. 253) nos explicam que Bakhtin refere-se com frequência aos participantes de uma concepção dialógica da verdade como “ideias-vozes”, que implica uma unidade de ideia e personalidade: “a ideia representa o ponto de vista integral de uma pessoa sobre o mundo, o que não pode ser abstraído da pessoa que o enuncia”. A ideia não é apenas algo em que ela acredita, mas é “sentida”; é “uma força modeladora essencial ao longo de sua vida”. Quando ideias-vozes interagem, seu diálogo pode produzir mudanças em ambas e dar origem a novas percepções e novos diálogos. Os pensadores monológicos usualmente tentam extrair proposições finalizadoras dos diálogos, o que os torna falsos para com o próprio processo dialógico, por mais complexas que essas proposições possam ser. Eles (MORSON; EMERSON, 2008, p. 278) afirmam, ainda, que a “polifonia” requer que as personagens sejam capazes de responder inesperadamente e de mudar alguma coisa importante nelas mesmas.

Podemos perceber esse papel mediador desempenhado por Quaderna, que constantemente faz apelos diretos aos “nobres senhores e belas damas da Pedra do Reino” para que o ouçam e acreditem na sua versão da história. Ele não é apenas um objeto do discurso de Suassuna, mas uma “ideia-voz”, cuja consciência debate com a consciência do autor, e que é capaz de expressar e defender o que verdadeiramente sente. Nesse ponto, ele contrasta com Samuel e Clemente, cujas consciências entram em embate entre si, mas não com a de Quaderna, e, menos ainda, com a de Suassuna. Nos parece que essas personagens reagem aos conflitos que se apresentam de maneira monológica, para proteger o próprio discurso e as próprias posições. Suas proposições são complexas, como vimos no capítulo 2, mas são finalizadoras e não possibilitam respostas inesperadas ou mudanças importantes, o que, a nosso ver, as torna monológicas.

Nuto (2011, p. 135) enfatiza a autoconsciência das personagens, cujas “qualidades objetivas estáveis – posição social, tipicidade sociológica e caracterológica, *habitus*, perfil espiritual, aparência externa – tornam-se objeto de reflexão e de autoconsciência para as próprias personagens”, o que redundaria na sua rejeição de todos os traços dados pelo autor ou por outras personagens que as finalizem definitivamente. Bezerra (2010, p. 199) esclarece que “o autor não só cria, como ‘recria criaturas vivas independentes dele’, personagens-indivíduos que ele não pode concluir”. Segundo ele (BEZERRA, 2010, p. 195), o autor dialógico concebe as consciências das personagens como marcas identitárias dos indivíduos, não como marcas estáticas, e, portanto, sabe que não pode predeterminar



o indivíduo em evolução ou sujeitá-lo à sua intenção. Não transforma as consciências das personagens em objetos da própria consciência, pois o universo que ele constrói é o de “sujeitos isônomos, investidos de plenos direitos, um mundo de consciências individuais caracterizadas por forte grau de autonomia e vida própria”. Faraco (2010, p. 47-48) nos explica que Dostoiévski muda o valor artístico-formal da autoconsciência, porque o autor-criador não apenas fala *do* herói, mas *com* o herói. A autoconsciência deixa de ser apresentada apenas como um dos elementos e passa a ser o dominante artístico da construção desse herói, que não só apreende seu mundo, mas também o seu estar nesse mundo: ele se olha de fora por meio do contraponto dialógico com outras consciências plenivalentes, entre as quais se inclui a do próprio autor-criador.

A autoconsciência é um traço que identificamos em Quaderna, no seu constante questionamento a respeito de suas crenças, suas fraquezas, seu destino, sua existência; por exemplo, preso na cadeia de Taperoá, ele declara: “rememoro tudo quanto passei, e toda a minha vida parece-me um sonho, cheio de acontecimentos ao mesmo tempo grotescos e gloriosos” (SUASSUNA, 2014, p. 34). O leitor tem acesso aos seus questionamentos devido ao tom confessional que ele imprime à narrativa. O mesmo não acontece com Clemente e Samuel, que não parecem ter dúvidas. Por esse motivo, os embates que travam entre si parecem antes servir para esclarecer e ilustrar os seus pontos de vista, mas não para colocá-los à prova. A cada embate, suas posições se consolidam e se acirram, e a acrimônia entre eles cresce. Isso nos parece confirmar, mais uma vez, a existência de diferentes níveis de dialogismo na obra. Percebemos, em um nível, uma construção dialógica do autor Suassuna, que nos deixa entrever os conflitos internos de Quaderna. Em um segundo nível, temos a construção monológica do autor Quaderna, que nos apresenta os discursos de Samuel e Clemente como finalizados; esse autor tem a última palavra e finaliza os discursos, não dialoga com eles, portanto o leitor também não consegue fazê-lo. Vamos tomar como breve exemplo o diálogo que se passa após o duelo entre Samuel e Clemente, antes do desfile triunfal.

- Veja esse desinteresse, Quaderna! – disse ele, voltando-se, lá da frente, para nós. – Um fato importante como a proclamação da República Popular do Brasil é recebido com essa indiferença pelo Povo! Não se pode nem ser revolucionário numa terra dessas!
- Isso, do seu ponto de vista, Clemente! – rebati. – Do ponto de vista do meu afilhado Samuel, o desinteresse e o equívoco do povo estão até sendo bons!
- Por quê? – indagou Samuel, até ali cabisbaixo e abichornado.
- Porque ninguém notou, até agora, que isso que você traz aí na cabeça é um penico! Vendo os mantos e bandeiras, estão todos pensando

- que seu chapéu é uma coroa do *Auto dos Guerreiros* ou qualquer coisa semelhante!
- É mesmo, Quaderna? – disse Samuel animando-se. – Que sorte! Que felicidade, a minha!
  - Ah, é assim? – interveio Clemente, com ar feroz. – Pois vou cuidar de inverter isso, já! Vou, de uma só vez, *matar dois mocós de uma cacetada só!*
  - O ditado é *matar dois coelhos de uma só cajadada!* – corrigiu Samuel imediatamente, acre de novo.
  - Isso é uma forma portuguesa, a forma europeia e reacionária do ditado! – retrucou Clemente. – Vou fazer um discurso ao Povo, mostro que isso aí é um penico, conto a luta de ontem e narro minha vitória. Depois, chamo a atenção do Povo para a importância da proclamação da República Popular do Brasil! (SUASSUNA, 1977b, p. 54-55) [grifo do original].

Quaderna age como intermediário no diálogo entre Samuel e Clemente, ao interpretar a realidade para eles e provocar sentimentos de alívio, em um, e de revolta, no outro. Os dois, por sua vez, dialogam de igual para igual, com Samuel corrigindo Clemente em relação ao ditado popular e com este reforçando sua visão hostil ao colonizador. Após o discurso de Clemente, durante o desfile triunfal pela vila, Quaderna, “que conhecia perfeitamente o temperamento de todo mundo ali”, percebe que Clemente “estava menos ressentido e contraído do que de hábito” e que Samuel “estava tranquilizado ao ver que ninguém o apupava nem prestava atenção ao penico”. Mais uma vez se declarando onisciente e interpretando os sentimentos alheios, Quaderna afirma que ele e Samuel haviam ficado “roídos de inveja por não [terem] tido aquela ideia maravilhosa de [fundarem], em [suas] respectivas casas, *Reinos e territórios livres*, realizando [seus] sonhos” (SUASSUNA, 1977b, p. 56) [grifo do original]. Como vemos, não é uma interação que provoca as personagens a reavaliarem suas posições e tomarem rumos imprevistos. Pelo contrário, serve de ilustração de como as relações entre os três se estabelecem, segundo o ponto de vista de Quaderna; não temos acesso ao ponto de vista dos outros dois.

Morson e Emerson (2008, p. 278-279) discutem a distinção fundamental feita por Bakhtin para analisar os heróis de Dostoiévski: os escritores monológicos representam os seus heróis como “personagens”, mas Dostoiévski os representa como verdadeiras “personalidades”. Uma personagem é um feixe de traços psicológicos e sociais, e sua psicologia pode ser imensamente complexa, mas é em essência algo “objetivado” e finalizado. Em contraste, uma “personalidade” é uma outra pessoa genuína, capaz, como o são as pessoas reais, de mudar sua identidade essencial. Por mais complexa que seja, uma personagem é totalmente “dada”, mas uma personalidade está sempre sendo

“criada”. Segundo Bakhtin, há toda a diferença do mundo entre uma verdade contraditória ou ambígua e uma verdade que requer duas ou mais vozes (MORSON; EMERSON, 2008, p. 255). Bakhtin (2010b, p. 5) afirma que a mesma distinção deve ser feita entre expressar meramente o pensamento monológico de que “os outros têm direitos iguais à verdade” e “corporificar efetivamente uma verdade dialógica”. Uma obra “polifônica” corporifica a verdade dialógica ao permitir que a consciência de uma personagem seja verdadeiramente “a consciência do outro”. Para criar uma obra verdadeiramente “polifônica”, o autor deve ser capaz de confrontar as suas personagens como iguais: “sua própria ideologia pode receber expressão na obra. [...] Pode ser defendida apaixonadamente por uma ou outra personagem ou pelo narrador [mas] outros podem contestar [...] a ideologia do autor como iguais”. O autor “polifônico”, em suma, desempenha necessariamente dois papéis na obra: cria um mundo no qual muitos pontos de vista díspares entram em diálogo e, num papel muito distinto, ele próprio participa desse diálogo, isto é, o autor é um dos interlocutores no “grande diálogo” que ele próprio criou.

Nesse aspecto, acreditamos que Suassuna é um autor dialógico, uma vez que apresenta Quaderna, Samuel e Clemente como “personalidades”. Quaderna, entretanto, é um autor monológico, pois apresenta seus mestres como “personagens”. Ainda que não use esse termo, a forma finalizada de apresentá-los revela que é assim que ele os vê. Portanto, Quaderna corporifica efetivamente uma verdade dialógica, porque foi dessa maneira que Suassuna o concebeu, mas isso não acontece com o Clemente e o Samuel concebidos por Quaderna. A eles são dados direitos iguais à verdade, e Quaderna confirma essa igualdade na constante oscilação entre a opinião dos dois e a eterna vontade de agradar a ambos, mas eles não corporificam uma verdade dialógica. Além disso, a consciência de Quaderna é, realmente, a consciência “do outro” para Suassuna, o que ele, inclusive, declarava frequentemente. Em contraste, para Quaderna as consciências de Samuel e Clemente não são consciências “do outro”, não funcionam com autonomia igual àquela em que funciona a consciência dele: antes, são vozes que o compõem. Ora eles são seus mestres e tudo lhe ensinam a respeito da cultura erudita, portanto são superiores a ele; ora são os inquilinos covardes e risíveis que irão lhe ensinar a escrever a *Obra da Raça* sem que percebam, portanto são inferiores a ele e merecedores do seu escárnio. Quaderna estabelece uma diferença hierárquica entre ele e os dois; eles podem até ser iguais entre si, mas não o são em relação ao seu autor. Ele é tanto autor quanto participante do sertão que constrói, e aí identificamos mais uma de suas conciliações improváveis: como participante, é uma “personalidade”, tem um discurso dialógico, uma consciência

que dialoga com a consciência de Suassuna; como autor, tem um discurso monológico e apresenta os discursos finalizados das “personagens” de Clemente e Samuel.

No livro *Na confluência das formas*, Guaraciaba Micheletti (1997) considera “polifônico” o discurso de Quaderna/Suassuna e analisa a “polifonia” ao elencar os diferentes gêneros que constroem o texto narrativo da *Pedra do Reino*, como vimos na seção 2.5: o folhetim; o folheto; a crônica; o memorial; o romance de cavalaria; a epopeia; o mito; o ensaio; e o romance. Para tanto, ela discute, entre outros, o conceito de “intertextualidade”, que, a seu ver, dá unidade e multiplicidade ao discurso: “a intertextualidade se dá não só em nível de textos, mas também em nível das convenções literárias, [...] e o processo paródico extrapola os limites das convenções literárias, invadindo o campo social”. A inserção de textos “inseridos na sua forma original”, sem alterações internas, valoriza “a literatura precedente e o reconhecimento de sua importância”, pois tamanho é o valor e a perenidade desses textos que eles “podem figurar em contextos bem diferentes do seu original”. Contudo, o próprio recorte – escolha do texto – e o fragmento – um trecho específico destacado – “evidenciam uma posição do autor, e o deslocamento do discurso que passa a figurar em outro contexto implica o surgimento de um novo significado” (MICHELETTI, 1997, p. 117-119).

A colagem dos textos, de fato, evidencia a posição do autor, revela juízo de valor, uma vez que representa a escolha de quem faz o recorte. Contudo, a julgar pelo título e pela análise contida no livro, a autora equaciona a colagem de textos de diferentes gêneros à multiplicidade de vozes, ou seja, à polifonia. É importante lembrar que, uma vez que se trata da obra dentro da obra, temos dupla autoria, em um processo bastante complexo. A nosso ver, o recorte dos diversos textos revela uma construção dialógica de Suassuna, na qual insere não apenas gêneros diferentes, mas vozes diversas e conflitantes. Porém, uma vez que ele entrega a narrativa a Quaderna, essa urdidura passa pelo crivo deste, e os recortes são filtrados e julgados por ele, antes que o leitor possa avaliá-los. Dessa forma, o dialogismo construído por Suassuna no momento da escolha dos trechos se transforma em monologismo pelo olhar irônico do narrador-personagem.

Outro conceito discutido por Micheletti (1997) é o de “ironia”, “o procedimento intertextual de maior relevo n’*A Pedra do Reino* [que] se sustém, basicamente, pela atitude irônica do narrador diante de textos, situações e instituições sociais”. Para ela, essa atitude irônica, que evidencia uma posição crítica diante do real, “adquire outra dimensão, já que o narrador é também personagem e, como tal, figura no mundo narrado, passando para o leitor a postura de espectador e juiz” (MICHELETTI, 1997, p. 119-120).

Acreditamos que a “outra dimensão” se refere ao duplo papel desempenhado por Quaderna, ao mesmo tempo participante e autor da narrativa. Isso, porém, não se iguala a dialogismo, uma vez que as vozes conflitantes com a sua visão não são autônomas, nem dialogam com ele como iguais ou o fazem mudar de ideia, elementos essenciais de um texto dialógico, conforme temos discutido, segundo Bakhtin. Pelo contrário, a palavra de Quaderna é a última, e as vozes discordantes são alvo do seu escárnio impiedoso. A autora acrescenta que a ironia “reside, muitas vezes, no contraste formado pela justaposição de níveis de linguagem que se situam em extremos: ora a narrativa se processa num tom grandiloquente, ora desce ao prosaico e, mesmo, ao chulo” e “traz em seu bojo a consciência crítica” (MICHELETTI, 1997, p. 133). O que Micheletti denomina “níveis de linguagem”, que entram em contraste em vários trechos da *Pedra do Reino*, percebemos como variação de registro e de léxico ao longo da narrativa, e acreditamos que se trata de escolhas que Quaderna faz, a depender da forma e do conteúdo narrados. Concordamos que a sua consciência crítica está sempre presente, o que aqui chamamos de filtro ou crivo. Contudo, não acreditamos que isso seja verdadeiro para Clemente nem Samuel, como discutimos anteriormente; não temos acesso aos seus pensamentos, apenas ao seu discurso finalizado. Dessa forma, o discurso quadernesco é sofisticado, rico e variado, mas monológico; sua habilidade linguística e conhecimento literário não redundam na possibilidade de embate igualitário de vozes discordantes.

Em linha semelhante a Guaraciaba Micheletti (1997), Braulio Tavares (2007a, p. 116) considera a *Pedra do Reino* “uma colcha de retalhos de estilos e vozes discordantes, que a voz narrativa de Quaderna unifica e mantém coesa mesmo sendo esta, por sua vez, uma voz que se manifesta numa grande variedade de tons”. O autor parece concordar com Guaraciaba Micheletti, ao acreditar que os diferentes “retalhos”, que aqui podem ser interpretados como os diferentes gêneros textuais urdidos no romance ou como os diferentes registros acessados pelo narrador (ou como ambos), formam um todo harmonioso graças à agência de Quaderna. Concordamos, caso essa afirmação se aplique aos “estilos discordantes”, especificamente; no que concerne às “vozes discordantes”, contudo, acreditamos que são enaltecidas ou escarnecidas, a depender do julgamento do narrador, o que nos indica que se trata de um discurso monológico.

Sem discutir diretamente a questão do dialogismo no discurso quadernesco, mas fazendo uma análise do papel do narrador, Silviano Santiago (1974, p. 140) afirma que a narrativa de *O Casamento* (SUASSUNA, 1974b) se dá “em primeira pessoa, indicando que toda a ação do conto é vista do ponto de observação do narrador”, o que torna “essa

visão *restrita* dos fatos responsável pelo efeito irônico que Suassuna tira da situação” [grifo do original]. Aqui temos dois pontos interessantes, que mais uma vez nos remetem a diferentes níveis de dialogismo no discurso. Ao entregar a Quaderna o papel de narrador, Suassuna consegue que ele imprima o “efeito irônico” desejado. Isto é, como narrador, Ariano provavelmente não quis revelar ironia; porém, com o artifício de um narrador que é também participante, esse efeito deixa de ser problemático. Além disso, a visão “restrita” de Quaderna implica que ele vê e julga os acontecimentos pelo seu ângulo, o que, a nosso ver, é incompatível com a construção de um texto dialógico e confirma a nossa hipótese de que seu discurso é monológico.

Para finalizar, vamos retomar e aprofundar a citação de um trecho de Farias (2006, p. 289), que mencionamos na seção 2.5. Concordamos quando ela afirma que a harmonia da conciliação de gêneros na *Pedra do Reino* deriva da interferência direta de Quaderna, por meio da qual ele “faculta a várias vozes o papel de narrar e interpretar os eventos fictícios”. Contudo, todos os acontecimentos narrados passam pelo seu crivo, são revistos, filtrados, comentados e analisados sob sua ótica, apesar de ele abrir espaço para uma variedade de vozes, textos e perspectivas contrapostas; de delegar a outras personagens a tarefa de auxiliá-lo no processo narrativo; e de permitir que elas compartilhem o ato da leitura. Ao sabor dos seus interesses, ele manipula “o vasto material disposto no livro”, interferindo constantemente no discurso das outras personagens, se apropriando de textos, suplementando, concordando ou discordando, “sem nenhuma neutralidade das opiniões emitidas”. A autora alerta para o fato de que Quaderna “detém sempre a última palavra, exercendo, portanto, o controle absoluto da narrativa” e “medeia de forma ostensiva os fatos enunciados”, interpondo-se entre eles, as outras personagens e o leitor. Como consequência desse processo de filtragem, apropriação e julgamento das proposições, “os vários enfoques que determinam a composição do romance e que servem de complemento ou de contraponto à perspectiva do ‘eu’ central se acham indissolúvelmente atrelados à visão do sujeito da enunciação”.

Concluimos que, na sua constelação de pedras, temos duas estrelas alinhadas, que representam o dialogismo, formador de Quaderna como “personalidade” e o monologismo, que resulta na formação de “personagens” por parte do protagonista. Dessa forma, Quaderna realiza mais uma conciliação improvável: o diálogo “de igual para igual” com o seu criador, Suassuna, e “de baixo para cima” com as suas criaturas, Clemente e Samuel.

### 3.3. Humor, epopeia e tragédia

Como discutimos no capítulo 2, a personalidade de Quaderna é complexa, formada por dualidades cujos elementos têm igual peso e importância, e redundam em uma terceira via que consiga harmonizá-las. A nosso ver, a base para o desenvolvimento da personagem é o humorístico, porém sua composição também contempla elementos do épico e do trágico. Vamos, primeiramente, investigar as características do pícaro da literatura espanhola e do malandro da literatura brasileira, para depois cotejá-las com as características de Quaderna e analisar quais traços foram herdados por ele. Em seguida, discutiremos outros aspectos da sua personalidade.

Segundo sua própria definição, Quaderna nasceu com uma “corrupção do sangue que deu na putaria, na galhofa, na Academia e no Seminário” (SUASSUNA, 2014, p. 316). Essa definição é congruente com as conciliações que discutimos no capítulo 2, uma vez que contempla aspectos aparentemente inconciliáveis. Como nos explica no folheto XXXVI (SUASSUNA, 2014, p. 239-240), ele nasceu em 16 de junho de 1897 sob o signo de gêmeos, cujos regidos são pessoas “afetuosas e inconstantes, mas assinaladas e terríveis”. De acordo com as informações que leu no *Lunário Perpétuo*, ele afirma que o planeta do signo de gêmeos, Mercúrio<sup>83</sup>, tem domínio sobre “os Poetas-escrivães, letrados, Pintores, ourives, bordadores, tratantes, diligentes e mercadores”, categorias em geral positivas, que envolvem as artes e as comunicações. Contudo, quando há predominância de influências maléficas, aparecem entre os geminianos “os charlatães, Palhaços, embusteiros, ladrões, estelionatários e falsificadores”, categorias negativas. Percebemos que, em mais uma conciliação, Quaderna pertence aos dois grupos, uma vez que se declara poeta-escrivão e palhaço, entre tantas outras denominações:

Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil (SUASSUNA, 2014, p. 33);

Dirijo-me, outrossim, aos escritores brasileiros, principalmente aos que sejam Poetas-escrivães e Acadêmicos-fidalgos, como eu e Pero Vaz de Caminha (SUASSUNA, 2014, p. 34);

o modesto Cronista-Fidalgos, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão que lhes fala neste momento (SUASSUNA, 2014, p. 35);

um Poeta-escrivão, Acadêmico, ex-seminarista e Astrólogo sertanejo como eu (SUASSUNA, 2014, p. 47);

<sup>83</sup> É interessante notar que Mercúrio é considerado o padroeiro dos ladrões (GEREMEK, 1995, p. 89).

tomado como simples Escrivão, ex-seminarista e Bibliotecário, era, de fato, o Rei do Quinto Império, Dom Pedro Dinis Quaderna, o Astrólogo, ou Dom Pedro IV, O Decifrador (SUASSUNA, 2014, p. 120);

além de Poeta-escrivão e bibliotecário, sou jornalista, Astrólogo, literato oficial de banca aberta, consultor sentimental, Rapsodo e diascevesta do Brasil! (SUASSUNA, 2014, p. 337);

modesto Cronista-fidalgo, Poeta-escrivão e Rei d'Armas da Casa Real do Sertão do Cariri (SUASSUNA, 2014, p. 398).

E explica cada uma das suas várias facetas, em que assume nomes diferentes:

Quando, já adulto, organizei o meu Circo, eu, como Palhaço, e Velho-de-pastoril, era Dom Pancrácio; como quengo errante e cigano de estrada, eu era Jacobe, ou Jacobito, como também fui chamado entre os ciganos; como Rei e herdeiro do sangue de meu Pai, era Dom Pedro IV; quando me batia a tentação do Deserto e da profecia, eu era Pedro, o Profeta, ou Pedro, o Eremita; como soldado e guerreiro do Regimento dos Coletes-de-Couro, era o Capitão Dinis Castanho; como astrólogo, era Quaderna, o Decifrador; e como figura dos espetáculos lá da rua, eu era Carlos Magno, nos dias de Cavahada, ou então era o Capitão Ferreira, Rei do Bumba-meu-boi e do Auto de Guerreiros dos Caboclos-de-lança de Taperoá (SUASSUNA, 1977a, folheto XXXII).

Como vemos, ele tem várias facetas, mas não as usa como disfarces; suas facetas são elementos constitutivos da sua personalidade complexa.

Ariano Suassuna afirma que o “ângulo da novela de cavalaria” é um dos componentes “indispensáveis para se aclarar a natureza” da sua obra, porém as novelas de cavalaria “são demasiadamente ‘cristãs’ para explicar os diversos níveis de sentido, variados, contraditórios, mas [...] unificados e complementares” (SUASSUNA, 1977b, p. 130). Portanto, para entendê-la, são necessários “no mínimo mais dois outros ângulos – o da novela picaresca e o das Epopéias dos povos mais antigos e primordiais”. Essa afirmação nos remete à seção 2.5, em que discutimos a conciliação de gêneros como elemento essencial para a concretização da obra de Suassuna (e também de Quaderna). Partiremos agora para uma breve análise do romance picaresco espanhol.

De acordo com Geremek (1995, p. 196-201), na Espanha do século XVI o destino dos vigaristas, vagabundos e mendigos foi objeto de interesse da grande literatura e teve um amplo destaque no plano literário nacional, estimulando a criação das estruturas da prosa espanhola moderna e de um novo gênero literário europeu: “a literatura picaresca espanhola traça um quadro da vida social daquele tempo na convenção de um grande afresco; trata-se de um mundo visto de baixo”. A novela espanhola introduziu na literatura mundial o pícaro, esse representante do meio plebeu, que tem antecedentes na literatura



medieval, mas cuja divulgação ocorreu no Século de Ouro, atravessou o barroco europeu e continua na ficção literária atual. Seu objeto principal é a crítica da sociedade espanhola, que passava por uma crise das estruturas sociais e dos valores morais; ele se configura como o melhor portador dessa crítica, uma vez que não faz parte da sociedade organizada e cuja simples existência nega as normas que a governam. A literatura picaresca foi associada ao crescimento da criminalidade na Espanha; sua expressão de “hispanidade” reunia cavalheirismo, misticismo e frivolidade. Contudo, para alguns pesquisadores, a trama literária de aventuras divertidas continha também uma séria reflexão sobre a criminalidade como fenômeno social.

Para Geremek (1995, p. 213-214), o pícaro não é uma figura de perfil social bem definido e até a etimologia da palavra é bastante incerta. Ela aparece no século XVI com o significado de “ajudante de cozinha” e depois como “criado comum de péssimos costumes”; já no século XVIII significava “baixo, criminoso, enganador, privado de honra e vergonha”. A gênese literária da figura do pícaro é heterogênea e funde os tipos do viajante, do malandro gozador e galhofeiro e do miserável. Seu destino se articula em torno dos conflitos entre o indivíduo e a sociedade, numa “dinâmica sociopsicológica” de inadaptação, em que infringe as normas da convivência social ao mesmo tempo em que busca meios de sobreviver à custa da sociedade que desrespeita. É um ser marginal, cuja origem social o coloca nos níveis mais baixos da hierarquia, devido à sua infâmia, indignidade, impureza do sangue e iniquidade de costumes. O pícaro geralmente é um órfão, fugitivo ou bandido, que, privado de qualquer ajuda, enfrenta um mundo hostil. Sua trajetória serve para expor como é aparente a moralidade social, e seu comportamento leva à sua exclusão, então pode-se afirmar que trata-se de rejeição mútua, em que o pícaro é rejeitado pela sociedade tanto quanto ele a rejeita. Segundo esse estudioso (GEREMEK, 1995, p. 239), a explicação para os pícaros escolherem o mau caminho inclui o gosto pela vida fácil, a aversão pelo trabalho e as más inclinações, que constituem a motivação e o elemento determinante da degradação social. Esse é um dos temas condutores dessa literatura: “a ligação entre a condição picaresca e a liberdade”, que “permitiu a uma das mais sérias correntes interpretativas da história da literatura picaresca considerá-la uma expressão da afirmação do individualismo moderno”.

A seguir, resumiremos de maneira breve alguns traços comuns aos pícaros, com base em Geremek (1995), que serão relevantes para a nossa discussão posterior a respeito de Quaderna. Eles têm origem humilde ou nascem com a marca da infâmia, herdada dos

pais. O pai de Lazarillo<sup>84</sup> era moleiro e foi condenado ao banimento por ter roubado os clientes; a mãe, lavadeira e cozinheira; o padrasto, um escravo condenado à fustigação por ter roubado os patrões. O pai de Guzmán<sup>85</sup> era um farrista, um renegado; a mãe, uma prostituta. O pai de Pablos<sup>86</sup> era barbeiro e ladrão; a mãe, prostituta. O ingresso na vida de golpista se realiza ao longo de algumas etapas que funcionam como classes ou graus de uma escola de vigaristas, com diversos mestres e senhores. Esse processo de aprendizagem ensina que só com o engano e a hipocrisia se ganha dinheiro, pois honra e dignidade “não alimentam”. O mestre a quem Pablos primeiro serve é um mendigo cego, que o humilha constantemente. A família de Guzmán cai na miséria e, após peregrinar, ele trabalha em uma estalagem, onde aprende todo tipo de trapaça. Lazarillo inicialmente serve a um mendigo cego, depois trabalha para um frade pobre, um cavalheiro empobrecido, um vendedor de indulgências, um monge-rufião, um pintor, um capelão e um aguazil, para no fim estabilizar-se como arauto municipal. Os pícaros peregrinam por boa parte da vida, às vezes por vastas regiões (Lazarillo viaja por quase toda a Espanha; Guzmán, pela Espanha e Itália). Os relatos são feitos em primeira pessoa, em tom de reflexão ou confissão; o de Guzmán é cheio de digressões, com argumentação retórica e erudita inserida da narração; o de Pablos não revela nenhum arrependimento e nenhuma vontade de se regenerar. Para Geremek (1995, p. 305), a forma autobiográfica “transformava as descrições da vida dos vagabundos na confissão de um pecador, fato que acentuava ainda mais a contradição entre o seu modo de vida e os ditames da fé”.

Thomas Pavel (2013, p. 72-73) discute o método “ideográfico”, no qual os romances idealistas, entre eles os romances picarescos, projetam um amplo mundo ficcional coerente, bastante diferente do mundo real. Esses romances tendem a simplificar e exagerar as características marcantes das personagens e do ambiente, e seus enredos tendem a ser episódicos e repetitivos (trazem, por exemplo, uma longa sucessão de golpes e pequenos delitos, muitas vezes do mesmo tipo), cobrindo um longo período e um espaço geográfico panorâmico. Os romances picarescos são narrados em primeira pessoa, não para dar credibilidade à história, mas para enfatizar a vileza do protagonista, uma vez que outro narrador não teria acesso aos seus pensamentos e sentimentos torpes ou preferiria

---

<sup>84</sup> *A vida de Lazarillo de Tormes*, autor anônimo, escrito entre 1525 e 1553, é considerado por alguns um protótipo da literatura picaresca, e por outros, a primeira obra desse gênero (GEREMEK, 1995, p. 30).

<sup>85</sup> Geremek (1995, p. 31) afirma que *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, escrito no final do século XVI e início do século XVII, é a principal obra picaresca.

<sup>86</sup> Pablos é o protagonista da *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos*, de 1603, romance escrito por Francisco de Quevedo.

não descrevê-los, portanto “o autor prefere lhes dar voz, em vez de ter de discutir criaturas tão deploráveis” (PAVEL, 2013, p. 140). Além disso, “a desonestidade e as intenções vis estão tão profundamente escondidas nos corações dessas personagens que ninguém mais conseguiria descobri-las para contá-las”<sup>87</sup> (PAVEL, 2013, p. 126).

Mario González define o romance picaresco como “a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese da crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça” (GONZÁLEZ, 1988, p. 42). Essa narração traça uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, que “finge do começo ao fim ser o que não é, e denuncia com isto uma sociedade cujo comum denominador é a hipocrisia” (GONZÁLEZ, 1988, p. 44). O autor propõe o termo “neopicaresca” para fazer referência à narrativa produzida nos séculos XIX e XX e que pode “ser lida à luz do modelo clássico espanhol, mesmo sem guardar uma relação direta com o mesmo” (GONZÁLEZ, 1988, p. 41). Diferentemente do pícaro clássico, que satiriza a aristocracia, o neopícaro satiriza a sociedade burguesa emergente que, “mesmo que apareça se apropriando de muitos valores da aristocracia, propõe um modelo antiaristocrático, no qual o trabalho seria recurso fundamental e válido” (GONZÁLEZ, 1988, p. 50). Lembramos aqui a grande hostilidade que Quaderna nutre pela burguesia, que discutimos na seção 2.7. No caso da literatura brasileira, o neopícaro consubstancia-se no malandro, e ambos são o tipo “anti-herói, marginalizado e trapaceiro que protagoniza uma série de aventuras nas quais parodia a sociedade contemporânea, especialmente no que diz respeito aos mecanismos ascensoriais” (GONZÁLEZ, 1988, p. 52). Uma diferença é que as narrativas neopicarescas se dão em terceira pessoa e não mais como pseudo-autobiografias, como a maioria das novelas espanholas do Século de Ouro, uma vez que o neopícaro “chega aqui vadio absoluto e carente de toda consciência discursiva” (GONZÁLEZ, 1988, p. 55) e também porque “mais importante do que a primeira pessoa narradora é o ponto de vista da narração” (GONZÁLEZ, 1988, p. 67).

Em relação ao tipo do malandro brasileiro, temos o estudo de Antonio Candido, *Dialética da Malandragem* (1970), a respeito das *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. O romance foi inicialmente publicado sob o pseudônimo de “um brasileiro”, no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro entre 1852 e 1853, e Ariano

---

<sup>87</sup> Tradução nossa de: “In the picaresque genre, the protagonists’ wretchedness is such that the author prefers to let them speak rather than have to discuss such deplorable creatures.” e de “the use of the first person is necessary because dishonesty and evil intentions are so deeply hidden within the character’s heart that no one else could discover and recount them.”

Suassuna traça um paralelo entre as obras quando o menciona na *Pedra do Reino*: “Este, como as *Memórias de um Sargento de Milícias*, é um ‘romance’ escrito por um ‘Brasileiro’. Posso começá-lo, portanto, dizendo que era, e é, ‘no tempo do Rei’” (SUASSUNA, 2014, p. 33). As *Memórias* foram escritas num período em que eram comuns as publicações cômicas e satíricas “que se ocupavam de análise política e moral por meio da sátira dos costumes e retratos de tipos característicos” (CANDIDO, 1970, p. 73). No seu texto, Candido analisa o estabelecimento, entre dois mundos opostos, do lícito e do ilícito, de uma dialética entre a ordem e a desordem na qual transita o protagonista Leonardo, um aventureiro, astucioso e desonesto desde criança, que pratica atos ilícitos de maneira lúdica e gratuita, mas que sempre é protegido por personagens do polo da ordem: sua madrinha, seu padrinho, Dona Maria. Numa construção arquetípica do pícaro, Leonardo é vítima da sina, filho de pais de condutas desviadas, e segue uma trajetória de peregrinação e delitos, na qual orbita entre os dois polos, até se estabilizar depois de sentar praça na tropa e de se casar.

Segundo Candido, o pícaro é originalmente ingênuo e se torna esperto e inescrupuloso por causa da brutalidade da vida; o malandro, por sua vez, já nasce feito: a malandragem é uma qualidade essencial, não um atributo adquirido. (Lembramos aqui a citação no início desta seção, em que Quaderna afirma já ter nascido com “a corrupção do sangue”.) Por esse motivo, ele não considera Leonardo um pícaro saído da tradição espanhola, mas uma personagem típica da literatura brasileira, o primeiro grande malandro, que se origina da tradição folclórica popular, aparentado com Pedro Malasarte na gratuidade de praticar a astúcia pela astúcia e não pelo pragmatismo característico dos pícaros. Candido afirma que há, nas *Memórias*, um primeiro estrato universalizador onde fermentam arquétipos de um amplo ciclo de cultura, e um segundo estrato universalizador de cunho mais restrito onde se encontram representações da vida dentro de um universo menor – o brasileiro –, constituído pela dialética da ordem e da desordem, na qual a ordem se comunica com a desordem que a cerca de todos os lados, revelando aspectos da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. Para Candido (1970, p. 81), “ordem e desordem se articulam solidamente” e o “mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido”. E é isto que constitui “o cunho especial do livro”: “certa ausência de juízo moral e aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre [...] o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal” (CANDIDO, 1970, p. 78-79).

Em linhas gerais, Quaderna tem parentesco com o pícaro clássico e com o malandro, pois é uma personagem inteligente e astuta, que usa o seu talento em benefício próprio, por meio de ações desonestas, geralmente em detrimento de alguém<sup>88</sup>. Lembramos que Quaderna fala em primeira pessoa na *Pedra do Reino*, no *Rei Degolado* e na primeira cena do primeiro e do segundo atos das *Conchambranças*. De fato, as falas a seu respeito soam como confissões e revelam que ele percebe a própria vileza e até a reprova; contudo, salvar a própria pele é mais importante que manter a honra. Para Braulio Tavares (2018, p. 23) este é um dos aspectos mais sedutores de Quaderna: “a facilidade com que se confessa desonesto”, revelando-se “num desses paradoxos da literatura, um narrador ao mesmo tempo não confiável (porque mente quando lhe convém) e totalmente confiável (pela inteireza do seu delírio)”. A impressão que temos é a de que a confissão de Quaderna para o leitor / ouvinte é completa, então, apesar de ele não ser confiável por causa da sua desonestidade, confiamos no seu relato porque acreditamos que nada ficou para revelar, isto é, somos levados a crer que ele mente para as outras personagens, mas não para o leitor. Além disso, a “inteireza do seu delírio” convida à imersão no maravilhoso do seu universo, o que torna o seu discurso muito atraente, quase irresistível.

Para “compensar a lacuna” da falta de peregrinação na biografia de Quaderna, no *Rei Degolado* Ariano Suassuna o faz viver uma infância recheada de aventuras, em uma classe social baixa, e depois o recoloca em uma classe social mais alta, da qual é oriundo, para reproduzir a ascensão vivida pelos pícaros clássicos e pelos malandros. Seu sequestro pelo Cigano Anacleto, em cujo bando viveu dos 3 aos 10 anos, incorpora uma faceta aventureira à sua existência, ao mesmo tempo em que contribui para a sua trajetória de pícaro, iniciando a vida em um meio menos favorecido, para depois ser alçado ao convívio com classes sociais mais abastadas. Seu resgate pelo bando cangaceiro do Capitão Antônio Silvino, que o devolve à família, acrescenta um elemento inusitado à sua trajetória. A convivência com os ciganos marca a sua biografia com a infâmia “enxertada” pela convivência com um grupo marginalizado, e com a peregrinação, uma vez que erravam de vila em vila pelo sertão, se apresentando e aplicando golpes. Esse traço de peregrinação se reforça com as caçadas aventureiras, a longa viagem a cavalo empreendida à Pedra do Reino e as sessões a cavalo da Academia dos Emparedados, que descrevemos no capítulo 2, e que recheiam a história de eventos divertidos e incomuns.

---

<sup>88</sup> Ressaltamos aqui a fala de Pablos, o “buscón”, que decide “ser velhaco com os velhacos e mais que todos se pudesse” (GONZÁLEZ, 1988, p. 29).

A infâmia do pai, que perde a riqueza ao dividi-la entre os vários filhos legítimos e ilegítimos, se une à infâmia imposta na infância, com a vida junto aos ciganos, em que aprende as mais diversas maneiras de trapacear. Assim como Pablos era humilhado pelo mendigo cego, Quaderna é maltratado pelo Cigano Anacleto. Na vida adulta, vive uma relação adúltera com Maria Safira, da qual todos têm conhecimento, até mesmo Pedro Cego, marido dela, o que adiciona infâmia à sua biografia. Ele não é exatamente miserável, mas é levado a viver com o tio e padrinho devido à falência do pai, o que o coloca em uma situação híbrida de privilegiado e subordinado, morador da casa forte, porém com papel de agregado. Diferentemente do que no geral ocorre com o pícaro clássico, ele não rejeita a sociedade à sua volta; pelo contrário, busca a inclusão por meio da realização de folguedos populares na vila de Taperoá e do reconhecimento literário.

Das quatro obras analisadas nesta tese, *As Conchambranças de Quaderna* é aquela em que a sua faceta picaresca é mais evidente, na qual “no fim todos lucram” com o resultado de suas artimanhas. No primeiro ato, ele se vale de falsidade ideológica para resolver o problema do desvio de dinheiro perpetrado por Evilásio, lavrando a sua certidão de óbito, fazendo-o morrer e reviver como Epitácio, para não pagar a dívida com a Mesa de Rendas e não ter de confrontar a Comissão de Inquérito que chega a Taperoá para investigar o caso; com isso, Quaderna consegue livrar Dom Sebastião Garcia-Barretto da desonra. No segundo ato, ele arditamente desfaz os arranjos para os casamentos de Mercedes com Quintino Estrela e de Aliana com Laércio Peba; mediante várias idas e vindas, diálogos sigilosos e pagamento em dinheiro por parte do Cigano Pereira, ele consegue promover um rearranjo de casais, em que Mercedes se casa com Laércio e Aliana com Quintino. Finalmente, se disfarça de diabo para resolver os vários imbróglios que se apresentam ao longo do terceiro ato: do defunto no cartório, que ressuscita; do porco da prostituta (a catarina) confiscado pela donzela solteira; do desquite da parteira (a caseira); do intestino preso do juiz; da conversão do advogado ao catolicismo. Mesmo agindo *a priori* em benefício alheio, o benefício auferido *a posteriori* é próprio, com suas conchambranças resultando na manutenção da confiança de seu tio e padrinho, na continuidade dos encontros com sua afilhada Mercedes e no pagamento em dinheiro por Frei Roque para se disfarçar de diabo.

Na sua apresentação na peça (citação parcial nas páginas 103-104 desta tese), ele se coloca como um homem do povo, ao lado dos “oprimidos e explorados do mundo”, e se declara, portanto, como parte da galeria de pessoas simples, de classes sociais mais baixas, de que fazem parte os pícaros clássicos. Estão presentes os elementos do

humorístico, como a autoimputação de títulos e adjetivos pomposos (“Imperador e Rei”; “Gênio da Raça”). É nobre ser Gênio Máximo da Humanidade e Paladino do Povo, mas também traz desconforto, o que jamais seria confessado de maneira tão prosaica por uma personagem trágica, por exemplo. O humor está presente, também, na hábil conciliação de contrários entre os títulos e adjetivos pomposos e a sua verdadeira condição de vida (“meio lascado”; “liso”). Ele é o Monarca da Cultura Brasileira sem dinheiro, que, apesar de tantos méritos, se vê sob a ameaça de piorar de situação. Ele confessa, ainda, a própria indignidade (“à custa de quengadas, conchambranças e picardias”; “falar mal dela”) e o uso de artimanhas para sobreviver (“ora me fingindo de leso, ora de doido, ora de Palhaço”). Lembramos que os dois primeiros atos das *Conchambranças* foram inicialmente publicados em forma de prosa na *Seleção em Prosa e Verso* organizada por Silviano Santiago. Neles, Quaderna expõe seus pensamentos em primeira pessoa, reforçando o traço picaresco. Vejamos um trecho de *O casamento*:

- Que é isso, Mercedes, meu bem? Não diga uma coisa dessas de seu noivo! – disse eu, *um pouco hipocritamente*, e passando o braço pelos ombros dela, porque sempre fui um Padrinho muito carinhoso.  
[...]  
– Você diz isso porque é meu Padrinho e gosta de mim, mas Aliana é muito mais bonita do que eu!  
– É nada! – *menti*.  
[...]  
Encontrei os três forasteiros importantes [...] com um ar meio soturno e obstinado que me revelou, logo de entrada, que *minha missão seria mais dura do que eu julgara* (SUASSUNA, 1974b, p. 120-139) [grifo nosso].

Vemos que, assim como ocorre na *Pedra do Reino* e no *Rei Degolado*, Quaderna mantém o tom confessional, o que não podemos perceber no texto da peça, pois os comentários que revelam os seus pensamentos foram suprimidos. Em seguida, alguns exemplos de *O caso do coletor assassinado* (SUASSUNA, 1974b, p. 143-159):

- Ocorrera-me que aquela era a minha grande oportunidade: demitido seu Evilásio, eu poderia ser nomeado, talvez, para o lugar dele, conseguindo o lugar que me permitiria iniciar minha vida.  
[...]  
Por outro lado [o padrinho] estava começando a descobrir minhas habilidades e a ver que, com as astúcias que eu já trouxera do berço, e mais com as que aprendera na vida e no Seminário, estava a caminho de me tornar muito mais útil do que ele talvez julgara a princípio.

Aqui vemos traços do malandro e do pícaro. No primeiro trecho, Quaderna confessa buscar ascensão social sem fazer esforço algum; no segundo, revela ter nascido um malandro feito, com “as astúcias de berço” e ter se aperfeiçoado com as que aprendeu

“na vida e no Seminário”. É possível encontrar esses traços também no último romance de Suassuna. Quaderna encontra Dom Pantero e se apresenta:

Muito prazer em conhecê-lo. Meu nome é Pedro Dinis Quaderna e sou sobrinho e afilhado de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto. [...] Sou proprietário da Universidade Popular Taperoense e do Grande Circo da Onça Malhada. [...] Ofereço-lhe o cargo de Reitor-Vitalício e Professor de Filosofia da Arte na Unipopt. Comprometo-me ainda a conseguir para Você o cargo de Secretário da Cultura de Taperoá, que se pode acumular com o de Professor. [...] Levo duas vantagens na sua vinda para cá. A primeira é que, não tendo eu Título universitário nenhum, um Doutor como Você significa sólida garantia à minha Universidade. A segunda refere-se a uma Obra que venho tentando escrever desde 1937, quando comecei, aos 40 anos (SUASSUNA, 2017, p. 327-331).

Reencontramos o protagonista da *Pedra do Reino* como um velho morador de Taperoá, agora dono de uma universidade, rei e capitão de auto de guerreiros, profeta, poeta, dono de circo, tendo acumulado essas funções com a de palhaço, que “não [é] tolo de confiar a mais ninguém” (SUASSUNA, 2017, p. 330). Mas suas aspirações transcendem as do pícaro e do malandro, e sua proposta para Dom Pantero é seduzi-lo com a oferta dos cargos de professor e reitor da sua universidade, além da promessa do cargo de secretário de cultura. A vantagem que ele planeja auferir é dupla: imprimir prestígio à sua universidade e finalmente escrever o seu romance, aquele que o consagrará Gênio da Raça. Percebemos que Quaderna se mantém cristalizado no tempo e no espaço, apegado aos sonhos de glória e realeza.

Porém, há elementos inerentes aos pícaros e malandros que não compõem a biografia ou a personalidade de Quaderna. Por exemplo, diferentemente de Lazarillo, Guzmán ou Pablos, ele não tem uma “herança maldita”: seus pais não tinham origem humilde nem praticavam crimes que colocariam o filho em uma situação social desfavorável. Pelo contrário, ele é filho legítimo de um casal com posses, que perde patrimônio na divisão dos bens com os vários filhos legítimos e ilegítimos do pai; ele tem, na verdade, a herança das casas na vila, deixada por sua Tia Filipa. Ademais, ocupa na Vila de Taperoá lugar de certo prestígio social, como escrivão e bibliotecário, e cultural, como organizador das cavalcadas. Dessa forma, se sente confortável para se arrogar os vários papéis citados no início desta seção, algo que um pícaro clássico provavelmente não faria, pelo menos não por mais do que o tempo necessário para aplicar um golpe imediato. Nesse universo, Quaderna não é um desfavorecido, o que o diferencia de outros protagonistas suassunianos, como João Grilo e Cancão, e o aproxima de Leonardo, das *Memórias*. Apesar de não possuir posição de comando, está longe de ser um subalterno



que precisa se valer de artimanhas astuciosas para garantir o próprio sustento. Geralmente, os pícaros desempenham tarefas manuais, trabalhando como artesãos, padeiros, ferreiros, sapateiros, alfaiates, etc, ao passo que ele tem trabalhos burocráticos e intelectuais, de escrivão, tabelião, bibliotecário, astrólogo, charadista. Braulio Tavares (2018, p. 21) afirma que Quaderna “se distingue dos pícaros mais característicos” porque ele “não pensa somente em sobreviver, muito menos em matar a fome, como tantos pícaros antigos” e porque, na verdade, “tem um projeto político de alpinismo social, de afidalgamento, e é essa ideia fixa que inspira suas conchambranças”. Portanto, diferentemente dos pícaros e malandros, a ascensão a que Quaderna aspira contempla o conforto material, mas vai além: ele busca reconhecimento dos aristocratas e dos burgueses, mas também, e principalmente, dos intelectuais.

É, portanto, um tipo pícaro ou malandro capaz de trapaças mais sofisticadas ou, de certa forma, mais nobres. Por exemplo, como vimos na seção 2.1, ele usa a sua esperteza para conseguir glórias literárias quando planeja obter aos poucos de Clemente e Samuel a receita da Obra da Raça, sem que eles percebam, para que ele a escreva “passando a perna em ambos” (SUASSUNA, 2014, p. 192). Ele é também seletivo, como podemos comprovar nesse diálogo na *Pedra do Reino*:

- Disseram-me, primeiro, que o senhor é figura indispensável, aqui, entre o Natal e o Dia de Reis, na qualidade de Arlequim ou Rei do “bumba-meu-boi”, de chefe de cavalhadas, de Imperador do Divino, de Rei Dom Pedro da Nau Catarineta e de Velho do Pastoril. Consta que o senhor, um funcionário, um homem de certa categoria, vive na mais vergonhosa promiscuidade com as mulheres de má-vida e com o que existe de pior na ralé daqui – os bêbados, os doidos, os ladrões de cavalo, os contrabandistas de cachaça, os cantadores, cavalarianos e vagabundos de toda espécie!
- De toda espécie, não, Excelência! Somente com aqueles que, pelo menos uma vez na vida, montaram a cavalo, tornando-se, assim, Cavaleiros e Grandes do Império! (SUASSUNA, 2014, p. 355).

O Juiz Corregedor elenca uma série de grupos das classes sociais mais baixas como as companhias mais próximas a Quaderna. Este, porém, retifica a fala do seu interrogador, alegando que há critério para a sua escolha. Uma pessoa que não tenha montado a cavalo, o que significa não ter vivenciado aventura bandeirosa e cavaleiresca, não é digna de estabelecer relações com ele. Isso automaticamente coloca vaqueiros, fazendeiros e cangaceiros em situação privilegiada<sup>89</sup>. Sabemos que, na vida real, os cangaceiros em geral não andam a cavalo, dada a dificuldade imposta pelos acidentes

---

<sup>89</sup> Sônia Ramalho de Farias (2006, p. 297-298) comenta o status conferido pela posse do cavalo, animal de monta, e não de tração, na “civilização do couro”, de onde advém o prestígio dos cavaleiros.

geográficos e pela vegetação dos locais em que transitam. Porém, no sertão quadernesco, idealizado, eles são cavaleiros medievais e sim, montam.

Como vemos, Quaderna tem maior densidade psicológica e enfrenta questões mais problemáticas e menos imediatistas (ou de subsistência) que um pícaro clássico ou um malandro. Sua multidimensionalidade é enfatizada no prefácio da *Pedra do Reino* por Rachel de Queiroz (2014, p. 15-17), que coloca à prova a sua natureza de pícaro e afirma: “o paraibano [Ariano Suassuna] me enganou”. Para ela, “o elemento picaresco existe grandemente no romance”, uma vez que o livro é divertido e narra uma sucessão de eventos que revelam o caráter picaresco do protagonista. Porém, muito além da unidimensionalidade de um “amarelinho” ou um “quengo”<sup>90</sup>, Quaderna possui a multidimensionalidade de uma personagem trágica, epopeica e humorística, que não tem a pretensão de se definir por qualquer desses critérios. A autora o define como “um exímio retratista de miragens”. O próprio Quaderna revela ter consciência de que o seu perfil transcende aquele de um pícaro clássico ou malandro:

por um motivo ou por outro, de fato, foi nisso que me tornei, num safado galopeiro e galhofeiro. Eu ria de tudo, em tudo o Diabo me mostrava e me mostra seu Espelho danado de mil faces. Pensam que eu rio por alegria, ou então, só por escárnio e deboche. Mas que alegria posso ter, sem ser Imperador do Brasil e sabendo que meu riso provém de uma tentação? Meu riso também não era de desespero: é apenas que eu vejo a Danada em todos os seus aspectos! Foi, felizmente, nesse tempo, que me caiu nas mãos um livro do genial escritor paraibano Humberto Nóbrega a respeito de Augusto dos Anjos. Li, nesse livro, que os Poetas que têm “a preocupação de cantar a Dor universal” têm uma espécie de face bifronte: por um lado, são “facetos, êmulos de Gregório de Mattos na arte de chasquear”; por outro veem “na alegria uma doença e na tristeza a sua única saúde” (SUASSUNA, 2014, p. 539-540).

Seu riso aparenta leveza, mas, na verdade, é um riso de “ironia feroz” (TAVARES, 2007a, p. 22). Sua “galhofa demoníaca” (SUASSUNA, 1977a, folheto LXXI) é, na realidade, o riso do palhaço, cheio de sofrimento. Ele sofre por não ser imperador do Brasil, não apenas pela frustração de não realizar uma ambição individual, mas pelo impedimento de realizar o seu sonho de país. Nesse aspecto, guarda grande semelhança com os pícaros, pois seu riso revela “a tragédia de toda uma sociedade condicionada por mitos” (GONZÁLEZ, 1988, p. 56). Quaderna não ri *para*, mas *de*: das convenções sociais; da raça “piolhenta” dos homens, habitantes da terra; de si mesmo; das próprias

---

<sup>90</sup> Carlos Newton Júnior (2003, p. 113) define “quengo” como “um parente afastado do pícaro espanhol” e “amarelinho” como um indivíduo dotado de astúcia, individualismo, e falta de caráter (NEWTON JÚNIOR, 2020). Percebemos a semelhança entre essas personagens arquetípicas.

fraquezas; das suas ambições mesquinhas. Mas ele não ri da miséria, da guerra, da morte: por elas, ele sofre. Para falar desses assuntos, ele troca a sua máscara humorística pela máscara trágica ou épica, a depender. Nem o seu riso é só de alegria, nem a sua tristeza é só de tragédia, nem a sua epopeia é tão heroica, pois cada uma das suas máscaras está marcada pelas outras, o que é coerente com seu modo de viver, sempre buscando soluções de terceira via para compreender o mundo e nele transitar.

Apesar da forte marca picaresca, nem só de picardia vive Quaderna. Como vimos na seção 2.5, ele se declara epopeieta, mas desiste de escrever uma epopeia por considerá-la um gênero ultrapassado. Sua decisão pelo romance se justifica por este ser um gênero conciliador por excelência. Ademais, o herói da epopeia é exemplar, com características divinas, feitos sobre-humanos, força e caráter inabaláveis; está em harmonia com a sociedade homogênea e desproblematizada que representa e defende. Nem a vida de Quaderna nem a história que se propõe a contar se encaixa nas epopeias. Ele é um indivíduo frágil, “pecaminoso, cheio de defeitos, cego, doentio, complicado, luxurioso, intrigante, covarde e insolente – na sua via tortuosa, amoral, vacilante e extraviada” (SUASSUNA, 1977b, p. 40). Não seria possível contemplar em uma epopeia sua existência imperfeita e tão humana. Por outro lado, apesar do seu caráter inabalável e seus feitos supostamente sobre-humanos, elevados ao patamar do mito, Sinésio, seu herói, não representa ou defende uma sociedade desproblematizada. Pelo contrário, seu sequestro logo após a morte do pai sinaliza uma cruel guerra de sucessão, cujos desdobramentos terminamos por não descobrir, em uma sociedade hostil e violenta. Mesmo o lado epopeieta de Quaderna é peculiar, como ele nos explica no *Rei Degolado*:

existem epopeietas que inventam universos fantasiosos [...] para fugir à visão trágico-epopéica do mundo. Outros vêem o que o mundo tem de injusto [...], mas vivem se lamentando ou ficam nas aparências superficiais da simples denúncia. [...] Eu e minhas Cavalhadas propomos outra coisa – uma síntese entre o Cordão azul de José de Alencar e o Cordão vermelho de Aluizio Azevedo. Não fechamos os olhos para a insânia, a injustiça, o sofrimento e a morte [...]. Mas achamos que seria uma espécie de covardia lamuriosa ficarmos a nos lamentar por causa disso (SUASSUNA, 1977b, p. 72).

Portanto, ele é um epopeieta – porém, de maneira particular. Apesar de as dimensões humanas da sua personalidade, sua vida e seu universo serem tão intensificadas a ponto de não caberem numa epopeia, ele preserva cuidadosamente a sua missão de cantar o seu povo, o seu sertão e o seu Brasil – matéria para epopeias. É uma missão delicada e ambiciosa, na qual propõe a denúncia e a encantação ao mesmo tempo – e sem se lamuriar. Já idoso, ele é descrito da seguinte forma em *Dom Pantero*:

é um misto de manhoso e positivo Sancho e de Quixote sonhador. No fundo de sua alma é apaixonadamente crente no mito do Encoberto, que um dia virá, no seu Cavalo branco, para elevar o Brasil ao plano de Nação messiânica e redentora: é sempre *o paradoxo do picaresco e do épico*, trazendo ao espesso da terra e ao grotesco dos homens todo o onírico, o axiológico e mesmo o escatológico que um dia encarnaram num mito ibérico e que reencarnaram na riquíssima Mitogenia brasileira (SUASSUNA, 2017, p. 735) [grifo nosso].

Para Maximiliano Campos (2014, p. 748), a *Pedra do Reino*, com sua maneira “paradoxalmente barroca e nova de contar e dizer as coisas”, é uma tentativa de interpretação do Brasil, “desse Brasil maioria, cuja grandeza está na descomunal maneira de ser originalmente, morenamente, mestiçamente, uma grande nação”. Quaderna tem função crucial nessa interpretação, ao aliar a sua condição de homem comum à sua ambição de epopeia, que possibilita a Ariano “[fazer] do Sertão um palco gigantesco onde são representados [...] os dramas da condição humana” (CAMPOS, 2014, p. 746).

Idelette Muzart dos Santos (1977, p. xiii) afirma que o *Rei Degolado* é uma epopeia “reconhecível tanto pela permanência das estruturas clássicas deste gênero quanto pela onipresença do espírito, do ‘sopro’ épico”. Ela resume a definição do próprio Suassuna ao descrever a trilogia *A maravilhosa desventura de Quaderna* como um texto “fundamentalmente épico”, na qual a *Pedra do Reino* “introduz os temas principais”, o *Rei Degolado* “acentua a dimensão guerreira e trágica” e *Sinésio, o Alumioso* seria “um romance mais mítico do que histórico” (SANTOS, 2009, p. 49). Como vemos, a missão de epopeia acompanha Quaderna e define sua existência.

Há, ainda, o elemento trágico na composição de Quaderna. Ariano Suassuna (1976a, p. 103) afirma que “bastaria a existência da Morte para tornar trágico o próprio fundamento do Destino humano”, contudo esse mesmo destino humano “parece um espetáculo cômico e até grotesco, risível, quando nos colocamos como espectadores e nos consideramos alheios, indiferentes e superiores ao que se representa no palco do Mundo”; ele então conclui que “Trágico e Cômico dependem de como se encaram a Liberdade e a Fatalidade”. Suassuna discute as ideias de Matias Aires para explicar o seu entendimento da relação entre o trágico e o cômico:

Para Matias Aires – dentro de sua concepção barroca e brasileira – o Mundo é um teatro, e a Vida uma representação. De modo que vai depender novamente de uma união de contrários o ângulo sob o qual se considera a Vida: ou ela é fundamentalmente uma Tragédia – com aspectos risíveis – ou então é uma Farsa grotesca e cômica, com aspectos trágicos, uma Farsa trágica. Se o homem assume o seu papel de Liberdade e tenta enfrentar a Necessidade cega, cruel e enigmática que o despedaça, é um personagem fundamentalmente trágico. Se

assume os modos da Necessidade, como se procurasse um acordo com ela e recusando-se a ver os fundamentos dolorosos e dilaceradores do seu destino, ao qual ele se sobrepõe, como espectador indiferente, surge o personagem cômico – e ambos se abraçam e se identificam no estranho jogo da Vida (SUASSUNA, 1976a, p. 103).

Vemos que, para Ariano Suassuna e para Matias Aires<sup>91</sup>, há a contaminação de aspectos risíveis na tragédia e de aspectos trágicos na farsa, em uma união de contrários típica do barroco. O exercício da liberdade para enfrentar a necessidade dá o tom trágico à personagem, e a recusa em exercer a liberdade, optando por ser espectador indiferente aos acontecimentos, imprime o tom cômico. Contudo, trágico e cômico são indissociáveis, e “se abraçam e se identificam” inevitavelmente. Suassuna (2011, p. 127-132) descreve a personagem trágica como uma personagem excepcional, de alma grande, caráter grande – nem perfeito, nem perverso – e com uma mistura de boas e más qualidades. Concordando com Aristóteles, afirma que as personagens trágicas são “melhores” que nós e as cômicas, “piores”. A personagem trágica é levada a um conflito pela própria grandeza de suas paixões, qualidades e defeitos, e a tragédia é causada pela vontade – pela decisão da personagem – e não pela fatalidade. Os conflitos da personagem trágica estão no desacordo entre ela e si mesma (o mundo interior) e entre ela e o mundo exterior, que levam ao seu infortúnio, desonra ou morte: o seu esmagamento final.

Quaderna experimenta uma série de conflitos – tanto com o mundo interior quanto com o mundo exterior –, que, ao mesmo tempo em que provocam sofrimento, são alvo de seu riso de escárnio. Como vimos no capítulo 2, a resposta que ele encontra para lidar com esses conflitos está em soluções de terceira via, suas conciliações. Entre exercer a liberdade para enfrentar a necessidade – e despedaçar-se – e recusar-se a exercê-la, optando por rir-se do espetáculo grotesco da vida – e safar-se –, ele escolhe a segunda. Ele “procura um acordo com a Necessidade” e, diferentemente do que acontece com o herói trágico, suas decisões não levam ao seu aniquilamento, pois tendem a ser de caráter mais cínico, protegendo-o. Contudo, não ignora totalmente a tragédia que se apresenta no palco do mundo, e esse é o seu maior conflito interior.

Por esses motivos, reiteramos que a base de composição de Quaderna é o humorístico, “complexificada” por elementos do épico e do trágico. Na sua constelação pedregosa, temos, portanto, essas três estrelas agrupadas, um conjunto em que o brilho de uma ilumina as outras e também depende do brilho delas.

---

<sup>91</sup> Ariano Suassuna considerava Matias Aires “o maior pensador da língua portuguesa do século XVIII” e lamentava que tão poucos conhecessem suas obras (link disponível nas referências).

### 3.4. De protagonista a antagonista

Como discutimos anteriormente, alguns aspectos da personalidade e da vida de Quaderna foram herdados de seu criador. Guaraciaba Micheletti (1997, p. 13-14) comenta que a *Pedra do Reino* “chega a confundir-se com a história pessoal de seu autor”, uma vez que o depoimento de Quaderna “transforma-se no depoimento-denúncia do sertanejo Ariano Suassuna à nação brasileira”, o que, na sua opinião, “motiva a acrimônia dos que julgam a obra um quasímodo gerado e parido por um monarquista megalomaniaco”. Micheletti (1997, p. 146) lembra que os críticos “são unânimes em afirmar que [a *Pedra do Reino*] está marcada de traços biográficos” e “apontam muitas *coincidências* que, dificilmente poderão ser contestadas” [grifo do original]. Acreditamos, contudo, que Suassuna não pretendia contestar as coincidências, uma vez que ele mesmo emprestou esses dados biográficos a Pedro Dinis. Na verdade, as afirmações de Quaderna é que muitas vezes foram alvo de contestação por parte do autor, não sua biografia. Segundo Braulio Tavares (2007a, p. 141), Quaderna é “um bom exemplo de personagem que se funde com o seu criador a tal ponto que, de vez em quando, palavras de um são atribuídas ao outro”. Isso obrigava Ariano, repetidas vezes em entrevistas, a justificar as frases de efeito proferidas por Quaderna, interpretadas por jornalistas “como sendo uma opinião ou ideia do próprio Suassuna”<sup>92</sup>.

Para Carlos Newton Júnior (2003, p. 191), Ariano seguia o exemplo de Cervantes, no que concerne à tradição ibérica na Literatura de ser um autor mais “de campo do que de gabinete”, devido à “intensificação literária da vida vivida”; ele era um “autor autobiográfico nas suas supostas invenções puras”, cujas descrições são “deformadas para efeito de *enriquecimento poético do real*” [grifo nosso]. O grifo aqui enfatiza o mecanismo idealizante como traço que permeia a obra suassuniana e o universo quadernesco. Como mencionamos na seção 3.1, Newton Júnior considera Quaderna um auto-retrato de Ariano, ainda que uma espécie de “auto-retrato diante do espelho convexo”. Retomamos parte da citação que fizemos na seção 2.3:

Era impressionante, de fato, descobrir com que facilidade a imagem humana de Ariano Suassuna se dissolvia para dar lugar à imagem mítica que ele mesmo havia forjado em sua Obra. Eu percebia, então, que muitos dos sonhos de Quaderna, se entendidos sem os disfarces e as roupagens monárquicas do estilo régio, coincidiam com sonhos do próprio Suassuna (NEWTON JÚNIOR, 2003, p. 135).

<sup>92</sup> Como exemplo, citamos a entrevista ao Programa Roda Viva, em 2002, já mencionada anteriormente (link disponível nas referências).

Aqui, Carlos Newton Júnior se refere à ocasião em que acompanhou a Cavalgada à Pedra do Reino, em São José do Belmonte, e na qual teve a oportunidade de presenciar a coroação de Suassuna como Imperador da Pedra do Reino. Ele percebe a dissolução da imagem de Ariano e a aparição de Quaderna, como se a coroação, com seus rituais e elementos régios, fizessem a personagem tomar o lugar do autor.

Na seção 2.3, discutimos alguns dos traços biográficos de Ariano emprestados a Pedro Dinis, presentes tanto na *Pedra do Reino* quanto no *Rei Degolado*. Essas semelhanças estão bastante marcadas e chegaram a criar alguns problemas para o autor. Por exemplo, como bem pontua Braulio Tavares (2007a, p. 128-129), e como comentamos na seção 3.1, a primeira parte da *História d'O Rei Degolado* foi publicada em livro, com o subtítulo *Ao Sol da Onça Caetana*. Contudo, a segunda parte, *As Infâncias de Quaderna*, foi publicada apenas nos folhetins dominicais do *Diário de Pernambuco*, apesar de o autor prometer a sua publicação em livro ao final de cada folheto. Isso porque Suassuna acreditou que “tinha perdido a voz narrativa de Quaderna, cujo tom galhofeiro marcara o volume inicial”. Em comparação à *Pedra do Reino*, no *Rei Degolado* “houve um envolvimento emocional muito maior do autor, que em alguns trechos mistura suas recordações de infância às de Quaderna. Incomodado com essa aparente perda de rumo, Ariano interrompeu a escritura do romance”. Depois do grande sucesso da *Pedra do Reino*, é como se Quaderna tivesse se tornado o dono da narrativa, se apossado totalmente dela; ao perder terreno para o seu criador no embate pelo protagonismo no *Rei Degolado*, sua derrota se transforma em vitória, pois implica a impossibilidade de Suassuna continuar. A narrativa deixa de ser criação de Ariano e passa a ter um novo criador, Pedro Dinis; só Quaderna pode contar essa história, como ele mesmo afirma na *Pedra do Reino*: “ninguém pode realmente contar a história de Sinésio, ninguém sabe qual foi, mesmo, sua verdadeira direção, seu verdadeiro destino, de modo que ninguém, *exceto eu*, pode contá-la” (SUASSUNA, 2014, p. 421) [grifo do original].

Além de interromper o projeto da trilogia, Suassuna fez uma pausa de quase uma década na sua carreira literária (porém, durante esse período, publicou as *Iluminogravuras* e não se licenciou do cargo de professor universitário na UFPE), um período no qual se submeteu a um profundo processo de reflexão. Ele publicou o artigo “Despedida”, na sua coluna no *Diário de Pernambuco*<sup>93</sup>, no qual alegava a necessidade

---

<sup>93</sup> O artigo foi publicado em 9 de agosto de 1981 no *Diário de Pernambuco* e está também disponível na íntegra em *Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado* (NOGUEIRA, 2002, p. 220-222).

de se recolher, “para tentar reunir os estilhaços em que [se foi] despedaçando, e ver se ainda [seria] possível recompor com eles alguma unidade”. Era necessário estar só, para poder “fazer alguma coisa por [seu] Povo”. Com uma metáfora reveladora, ele se compara a uma serpente, que troca a pele antiga por uma nova: “de repente acordei mudado, sem saber nem por quê. A pele nova talvez seja até pior, mas está acima de minhas forças continuar carregando a antiga”. Consideramos a metáfora reveladora porque indica as mudanças pelas quais o autor passava e que se refletiriam na sua produção literária, redundando em uma troca de pele, ou melhor, de máscara.

O tom do artigo é de decepção com a falta de apoio à cultura por parte dos líderes políticos da classe dirigente brasileira. Amargurado e perplexo com tal descaso, o autor não estende a sua decepção a todos, mas ressalta que prefere dar apoio aos políticos em quem acredita, em vez de agir ativamente na promoção da cultura brasileira. Ele considera seus acertos e erros e argumenta que não errou por má-fé, mas por ignorância ou incompetência: “Sou um homem perturbado por sonhos, quimeras e visões às vezes utópicas da vida e do real”. Ariano revela que ter escrito partes do romance que deixava inconcluso o havia ajudado a se libertar de alguns dos fantasmas que o perseguiram e pede: “Não me cobrem mais livros que não estou mais escrevendo e pelos quais já perdi qualquer interesse. [...] A decisão está me custando muito, de modo que tenho direito de pedir que ela seja respeitada”. Ele se refere, provavelmente, ao livros restantes do *Rei Degolado* e ao terceiro livro de *A maravilhosa desventura de Quaderna*. Por esse doloroso motivo, a trilogia nunca foi terminada, e *Sinésio, O Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão* nunca foi publicado.

Segundo nos explica Braulio Tavares (2007a, p. 147), esse período marcou “um recolhimento de Ariano para rever estratégias estilísticas e narrativas, e também para uma reavaliação de princípios”. Foram alvo dessa reavaliação as lutas que o autor travou em honra à memória do pai, mais precisamente a oposição entre o rural e o urbano.

Anos mais tarde, ele comentaria em aulas e entrevistas que nessa época foi forçado a reconsiderar o papel da aristocracia rural sertaneja, defendida de forma irrestrita na *Pedra do Reino*, e cujo papel histórico ele se forçou a reavaliar depois. Sua hostilidade à cultura urbana, que o levava a comparar a Princesa de 1930 com a Canudos de 1897, era fruto de uma reação emotiva, pessoal. Com a vitória da burguesia urbana na Revolução de 1930, o patriarcado rural representado por João Suassuna passou a ser equiparado ao atraso, ao conservadorismo (TAVARES, 2007a, p. 147).

Como vimos na seção 2.3, o assassinato do pai foi um trauma do qual Ariano nunca se recuperou, cuja lembrança muitas vezes serviu de motivo para a sua produção



artística e literária, de modo a conservar a memória do pai e protestar contra a sua morte violenta e prematura. Quando jovem, o autor tomou o lado desse pai assassinado, isto é, o lado da aristocracia rural, patriarcal, conservadora, e se colocava contra qualquer força que representasse o urbano, modernizador, burguês, e essa é a voz que ele imprimiu a Quaderna nos dois romances da década de 1970. Porém, foi obrigado a rever as suas posições, como ele mesmo declara, nos *Cadernos de Literatura Brasileira*.

Aí eu pensei: preciso reagir, tomar a posição contrária: o urbano é que é ruim, e não o rural. Eu não tinha visão suficiente para notar que havia uma diferença que não permitia comparar a guerra de Princesa com a guerra de Canudos. Em Canudos, o Brasil urbano e privilegiado se lançou contra o arraial popular; no caso de Princesa, eram privilegiados da cidade contra privilegiados do campo. Quando percebi isso, entrei em crise. Pensei em abandonar a literatura, pois até então eu estava idealizando não só a causa de meu pai, com a do meu avô. Foi a partir daí que comecei a abandonar qualquer ideia monárquica (SUASSUNA, 2000a, p. 40).

A crise que o autor menciona foi aquela que o levou a se calar por tantos anos, a partir do artigo “Despedida”, e a se impor uma profunda análise e avaliação de valores. A partir desse exame íntimo, requalificou a oposição entre o rural e o urbano, ao declarar que a luta na qual tomava parte era, na verdade, aquela travada entre as classes privilegiadas e as classes desfavorecidas, tanto rurais quanto urbanas. Ademais, Suassuna abandonou “qualquer ideia monárquica” no campo político e manteve a sua simpatia “estética e simbólica” pela monarquia no campo literário apenas, como mencionamos na seção 2.1. Contudo, esse posicionamento a favor da monarquia e da aristocracia rural foi o que marcou a personalidade de Quaderna. Nesse período, a *Pedra do Reino* já havia se transformado em um grande sucesso, e percebemos que o autor abandona algumas das lutas que são caras à personagem.

Durante essa pausa de Ariano na carreira de escritor, o texto em que reencontramos Pedro Dinis é a peça *As Conchambranças de Quaderna*, na qual as suas características picarescas estão mais evidentes do que em qualquer outra obra, como discutimos na seção 3.3. Nas suas falas, não há indícios de seus conflitos internos, questionamentos acerca da existência humana e nem embelezamento do real, por exemplo, ou qualquer outro tema de maior profundidade como havíamos visto nos romances. As preocupações de Quaderna são comezinhas e mundanas, ele está muito mais voltado ao profano do que ao sagrado. Como mencionamos anteriormente, a peça é a reescritura de histórias que já haviam sido publicadas na década de 1970, portanto não houve evolução da personagem, mas um resgate que consolidou a sua faceta de pícaro ou

malandro. Acreditamos que a reavaliação de princípios abriu uma bifurcação no caminho de Suassuna, que levou a um distanciamento entre ele e a personagem. Nesse período de reflexão, Quaderna ficou mais parecido consigo mesmo e com o passado de Ariano, ao passo que o autor escolheu um novo caminho e uma nova máscara, mais parecida com a sua nova identidade e com o futuro que desejava para si.

É importante destacar que Quaderna não foi uma personagem autobiográfica mesmo quando surgiu e se impôs na obra suassuniana. Como bem nos lembra Décio de Almeida Prado (2014, p. 100-101), a obra literária é “um prolongamento do autor, uma objetificação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal”. Contudo, a personagem constitui um paradoxo, uma vez que “essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma as rédeas do próprio destino”. Ele afirma, ainda, que “o espantoso de toda criação dramática [...] é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem”. De fato, muitas vezes foi necessário que Suassuna lembrasse que ele não era Quaderna e, portanto, não se reconhecia em algumas de suas falas. A personagem desenvolveu tanta personalidade e força que muitas vezes parecia falar por seu criador. Porém, após a crise vivida por Ariano e, principalmente, após a publicação de *Dom Pantero*, percebemos que Quaderna não fala pelo autor, mas por si mesmo, está “liberto de qualquer tutela”, é dono de seu destino.

Como vimos na seção 2.3, Clemente e Samuel foram inspirados em dois tios de Suassuna: um de esquerda, Manuel Dantas Villar, e um de direita, Joaquim Duarte Dantas. Suassuna também se inspirou em Tomás Seixas, poeta e seu amigo, para compor Samuel. Quaderna difere deles na origem da sua concepção, uma vez que não foi inspirado em uma única pessoa real, mas em um feixe de traços de personalidade que serviram para que Suassuna realizasse seu projeto literário em romance, para contar histórias que não cabiam em peça de teatro. A nosso ver, Pedro Dinis faz parte de uma categoria de personagens cujas “raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor”; o que se dá é um trabalho criador, “em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais” (CANDIDO, 2014, p. 73). Antônio Candido (2014, p. 74) acredita que o próprio autor não seria capaz de determinar a proporção exata dos elementos usados para compor as personagens, pois “esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que

podem iludir”. Ele afirma, ainda, que a natureza da personagem depende da intenção do romancista. Se o interesse for traçar um panorama de costumes, as personagens, provavelmente, dependem mais “da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo”. Esse nos parece ser o caso de Samuel e Clemente, mais próximos dos estereótipos de direitista e de esquerdista, respectivamente, porém mais superficiais em outros traços de personalidade, cuja criação, provavelmente, objetivou criticar alguns aspectos da sociedade e tipos sociais. Candido (2014, p. 74) complementa que, caso o interesse do romancista seja os problemas humanos, a personagem “tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social”. Essa segunda descrição nos parece mais adequada a Quaderna, uma personagem multidimensional, muito mais profunda em termos psicológicos e muito mais complexa nos detalhes da sua composição, principalmente nos dois primeiros romances, cuja criação permite ao autor explorar uma grande variedade de problemas humanos, como vimos no capítulo 2.

Essas observações são congruentes com o pensamento de Bakhtin acerca da relação autor-personagem, segundo o qual “as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor” (BAKHTIN, 2010a, p. 6). Para ele,

É claro que o autor às vezes põe suas ideias diretamente nos lábios da personagem tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas ideias, visando a convencer quanto à sua veracidade ou a propagá-las [...]; neste caso, porém, afora a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento *para que corresponda ao conjunto da personagem*, não à unidade teórica da sua visão de mundo mas *ao conjunto da sua personalidade* [...]. Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na *incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem*; daí resultam a incompreensão e a deformação – no melhor dos casos a transmissão de fatos apenas – da personalidade ética, biográfica do autor, por um lado, e a incompreensão do conjunto da obra e da personagem, por outro (BAKHTIN, 2010a, p. 8-9) [grifo nosso].

É o que verificamos na relação entre Ariano Suassuna e Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, que se desligou do seu criador e passou a ter uma “vida autônoma no mundo”. Nesse contexto, as informações biográficas emprestadas a ele foram apenas aquelas que se mostraram congruentes ao conjunto da sua personalidade e passaram, portanto, a incorporar a sua história. É importante evitar a confusão entre os dois, de modo a evitar a

incompreensão da personagem e da obra. A autonomia de Quaderna fica ainda mais clara após a crise pela qual passou Ariano, que reavaliou seus princípios e modificou algumas de suas crenças (a visão da raça brasileira como “castanha”, a defesa da aristocracia rural e da monarquia), ao passo que a personagem continuou acreditando no mesmo que acreditava sempre. Conforme afirma Bakhtin (2010a, p. 139), o autor é elemento “do todo artístico”, assim como a personagem, mas ambos não coincidem dentro desse todo: “A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico”. Ele coloca, ainda, que, não há contraposição de princípio entre autor e personagem: “aí há duas consciências e não duas posições valorativas, há dois indivíduos mas não um *eu* e um *outro* e sim *dois outros* (BAKHTIN, 2010a, p. 151). No caso do nosso estudo, esses “dois outros”, Suassuna e Quaderna, foram definidos de maneira mais evidente quando cada um escolheu um lado da bifurcação e seguiu.

Carlos Alberto Faraco (2010, p. 37-41) nos explica que Bakhtin estabelece uma distinção entre “autor-pessoa” e “autor-criador”, na qual o primeiro termo refere-se ao escritor, o artista, e o segundo, à função estético-formal engendradora da obra. O autor-pessoa “não experiencia os processos psicológicos criativos como tais, apenas a sua materialização na obra”; por esse motivo, no estudo estético, “não interessam os processos psicológicos envolvidos na criação ou o depoimento do autor-pessoa sobre o processo criador”. Por sua vez, o discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas “um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético”. Isso significa que “não são as ideias do escritor como tais que entram no objeto estético, mas sua refração”; essas ideias, quando entram na obra, transformam-se em imagens artísticas das ideias: “mesmo que o escritor coloque suas ideias na boca do herói, *não são mais suas ideias* porque estão precisamente na boca do herói e se conformam ao seu todo” [grifo nosso].

Vimos que os eventos reais da biografia de Suassuna influenciaram a sua obra a ponto de terem sido incorporados a ela e, uma vez que se deu essa incorporação, eles passaram a ser eventos ficcionais, pertencentes à biografia de Quaderna e das outras personagens, como Dom Sebastião, Clemente e Samuel. Além disso, como vimos na seção 3.2, a narrativa sofre um duplo processo de apropriação, no qual o discurso do autor-criador Quaderna é uma refração do discurso do autor-criador Suassuna, que, por sua vez, é uma refração do discurso do autor-pessoa Suassuna. Por meio desse sofisticado

processo, as ideias de Suassuna – as ideias que estão em conformação com a personalidade de Quaderna – deixam de ser dele e passam a ser da personagem.

Segundo Cristovão Tezza (2007, p. 238-239), na teoria bakhtiniana o enunciado literário é “a representação de uma consciência, a consciência de um autor, que é, fundamentalmente, a consciência de uma consciência: a consciência do autor é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo”. O autor sabe mais que o seu herói, e é esse “excedente da visão humana” que lhe dá o princípio de acabamento da obra literária. Dessa forma, a relação criadora é sempre marcada pelo princípio da “exotopia”, que implica “uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma”. De acordo com Gary Morson e Caryl Emerson (2008, p. 90), Bakhtin afirma que “o projeto estético começa sempre com a criação de um ser humano total, uma segunda consciência adicionada à do autor”, que é a consciência do herói; nesse projeto, a forma pertence primariamente ao autor, e o conteúdo, primariamente ao herói; ambos forma e conteúdo são igualmente geradores eficazes de significado, o que implica que a interação entre autor e herói é uma interação genuína.

Essas observações nos remetem à discussão na seção 3.2, acerca do dialogismo nas obras analisadas nesta tese, em que argumentamos que, ao contrário da interação entre Quaderna, Samuel e Clemente, monológica, a interação entre Suassuna e Quaderna é genuína, dialógica. Acreditamos que Quaderna é uma segunda consciência, adicionada à de Suassuna, com lógica e dinâmica próprias.

Retomamos agora a pergunta que fizemos na seção 3.1: Mas o que acontece com Quaderna depois que ele acorda do sonho narrado no fim da *Pedra do Reino*?

Em *Dom Pantero*, ele é proprietário da Unipopt (Universidade Popular Taperoense) e dono de circo, onde conta com a colaboração de “Gregório, Palhaço-Obsceno; Galdino, Palhaço-Herege; João Grilo, Mateus; Chicó, Bastião; Dona Clarabela, A Mestra; Joaquim Simão, O Poeta-Folhetista; e outros e outros” (SUASSUNA, 2017, p. 329). É o regente de uma espécie de trupe, formada por algumas das personagens suassunianas mais famosas. Além dessas, Quaderna acumula outras funções:

Quanto a mim, como Rei e Capitão-de-Guerreiros, monto uma Eguazinha branca, virgem, de pele-rosada e crinas cor-de-ouro, cujo nome é Dina. Como Profeta, minhas incursões pelas Estradas e descaminhos do Sertão aproximam-se das que o nosso Santo Antônio Conselheiro levava a efeito no Império do Belo-Monte do Sertão de Canudos. Como Poeta, além de ter sido aluno do Cantador João Melchiádes Ferreira, aprendi com ele a tocar Viola. Finalmente, como

acontece com vários Donos-de-Circo que erram por aí apresentando-se na Vilas e Povoados nordestinos, acumulei essas funções com a de Palhaço, que não sou tolo de confiar a mais ninguém” (SUASSUNA, 2017, p. 329-330).

Vemos a semelhança entre esta apresentação e aquelas que citamos no início da seção 3.3, compostas por várias facetas, às vezes contrárias, o que indica que Quaderna mantém o traço conciliador que o define. Ele propõe que Dom Pantero se mude para Taperoá, para assumir a Reitoria da Unipopt, e reconhece seu refinamento e superioridade intelectual: “aprendi alguns textos do Português antigo [...] no Seminário da Paraíba. [...] A princípio não ligava para eles; mas depois do nosso encontro, Dom Pantero me deu ideia de sua importância acadêmica, e passei a usá-los, por motivos de polimento e elegância do estilo” (SUASSUNA, 2017, p. 166-167). Ele quer, também, que Dom Pantero o ajude a escrever o livro que começou no seu aniversário de 40 anos, em 16 de junho de 1937. Naquela ocasião, decidiu “não envelhecer nem morrer enquanto não a acabasse” (SUASSUNA, 2017, p. 331). Por esse motivo, em 1970, apesar de Quaderna ter 73 anos, ele e Dom Pantero parecem ter a mesma idade.

Dom Pantero é a máscara usada por Antero Savedra, um dos heterônimos de Suassuna no seu último romance, além de Altino Sotero, Adriel Soares e Auro Schabino. Savedra revela que Dom Pantero se revelou “como o grande Personagem que [ele] procurava para ser a encarnação do Povo brasileiro colocado no centro d’A Ilumiara”. Nos parece que a criação de Dom Pantero, isto é, dessa nova personagem ou máscara, é uma tentativa de recobrar o protagonismo, roubado quando Quaderna se impôs como narrador. Perfeccionista assumido, Ariano Suassuna reescreveu a *Pedra do Reino* por muitos anos, para lapidá-la. Da mesma forma, reescreveu *Dom Pantero* por muitos anos, talvez não só para lapidá-lo, mas para retirar de Quaderna o protagonismo.

Para Dom Pantero, Quaderna é um antagonista, e assim ele aparece ao longo da obra, como se fosse necessário todo o tempo delimitar o espaço que ele deve ter, talvez por receio de que se imponha novamente. Isso se revela logo no início do romance, em que Dom Pantero justifica a criação de um novo gênero literário, o “Romance musical, dançarino, poético, teatral e vídeo-cinematográfico” (SUASSUNA, 2017, p. 93-94). Composta por cartas que formarão um “Pergaminho sagrado”, sua obra se chamará *A Ilumiara* e será uma compilação das suas “Aulas-Espetaculosas” e das obras deixadas por seus irmãos, os heterônimos citados acima. Isso tudo para ofuscar o “Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuroso, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja” escrito por Quaderna, para

que Dom Pantero apareça “como Protagonista e Quaderna como Antagonista” e para não ficar “atrás de [seu] oponente sob nenhum aspecto”. Outra justificativa para a oposição entre ambos é o fato de ser Dom Pantero o único herdeiro vivo de seu tio e padrinho (que não é Dom Sebastião Garcia-Barretto), Antero Schabino: “foi isso que me transformou em Protagonista, e Quaderna em Antagonista, no curso da bela e perigosa Viagem que meu Tio me impôs em seu leito de morte e que tentarei empreender por meio deste Castelo-de-Cartas-Espetaculosas” (SUASSUNA, 2017, p. 127).

Em relação às suas obras, Dom Pantero avalia que *O Auto d’A Misericordiosa* é uma “Peça-de-juventude”; o *Romance d’A Pedra do Reino*, uma “Obra-de-maturidade”; e “esperava em Deus que *A Ilumiara* fosse, como Dom Quixote, uma Obra típica da velhice de seu Autor” (SUASSUNA, 2017, p. 960). E ainda faz uma ressalva em relação à atitude de Quaderna: “Teria somente de tomar cuidado para não chegar, como Quaderna, ao delírio de julgar-me ‘apto a escrever o maior dos livros, capaz de fazer enxergar o Mundo com outros olhos’” (SUASSUNA, 2017, p. 973-974). Percebemos que Suassuna, por meio de Dom Pantero, organiza essas obras não apenas pela cronologia, mas pela maturidade do autor que as criou: Adriel Soares produziu a peça quando jovem; Auro Schabino (e não Quaderna) escreveu o romance quando maduro; e Antero Savedra criou o último romance já na velhice.

Braulio Tavares (2007b, p. 24) considera Quaderna ainda mais jovem e imaturo, e comenta que ele é, em muitos aspectos, uma personagem “eternamente no umbral da vida adulta, ansioso para tornar-se um homem de verdade, mas achando que isto está além de suas forças”, porque “não quer abandonar a confortável posição de eterno adolescente: sonhando, entregue a devaneios, vivendo do aluguel de umas casas, e fazendo planos para quando se tornar Imperador”. Com a análise dessas considerações, nos parece que Quaderna lembra um Ariano mais jovem e imaturo, efusivo e idealista, que luta pelas causas políticas do pai e tem ambições literárias irrealizáveis. Dom Pantero, por sua vez, se parece com um Ariano mais maduro, que luta pelas próprias causas, está apto a avaliar de maneira mais sóbria, e por isso mesmo mais dolorosa, suas realizações, suas crenças e seus conflitos. Em comum, ambos carregam um traço megalomaniaco, ao se imputarem o título de “Imperador”.

Dom Pantero dá o título de “Simpósio Quaterna” ao evento que ele promove e que toma boa parte do segundo volume do romance, intitulado *O Palhaço Tetrafônico*. A semelhança com o nome de Quaderna é evidente, o que confirma a sua importância, assim como a escolha indica que quatro elementos, aspectos, vozes, personas, etc são a base

criativa “pantérica”, revelada pelos termos “Quaterna” e “Tetrafônico”, e pelo uso recorrente de “tese, antítese, contrátese e síntese”. Isto é, ao passo que Quaderna se vê entre dualidades e escolhe soluções de terceira via, Dom Pantero vê unidades formadas por quatro partes. A justificativa para a escolha do nome “Quaterna” para o simpósio se explica ao longo do romance. O evento será uma releitura de quatro obras: o *Diálogo d’A Onça Malhada e a Ilha Brasil*, ensaio de Aribál Saldanha, pseudônimo de Antero Schabino (tese); *O Pasto Incendiado*, livro de poemas de Albano Cervonegro, pseudônimo de Altino Sotero (antítese); o *Auto d’A Misericordiosa*, peça de teatro de Adriel Soares (contrátese); e o *Romance d’A Pedra do Reino*, de Auro Schabino (síntese). Percebemos que cada heterônimo é autor de textos de um dos gêneros em que Ariano Suassuna escreveu e que os nomes e sobrenomes de todos eles têm as mesmas iniciais dos seus: A e S. Além disso, há alterações nos nomes originais das obras, de *Auto da Compadecida* para *Auto d’A Misericordiosa*, e de *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* para *Diálogo d’A Onça Malhada e a Ilha Brasil*; esta última modificação, de “castanha” para “malhada”, revela a tentativa de apagar o traço racista contido na obra, conforme discutimos na subseção 1.1.1.

Antero Savedra faz um pacto com Deus: caso Ele ache que a tarefa do protagonista é sacrílega, que a interrompa pela morte. Como isso não acontece, sua sobrevivência é interpretada como uma concessão divina, obtida por intervenção da Misericordiosa. Ele reconhece que “tal ousadia” só foi possível por ter somado “o Circo da Onça Malhada, de Quaderna, à Trupe do Cavalinho Castanho, de Dom Pancrácio Cavalcanti e Dom Porfírio de Albuquerque, e, acompanhado por [seu] grupo de Cantores, Músicos, Atores e Bailarinos, ter começado a apresentar [suas] Aulas-Espectaculosas” (SUASSUNA, 2017, p. 469-472). Mais uma vez, Quaderna se mostra essencial.

Savedra declara ser contra a morte: “Mesmo como Antero Savedra, a Morte não ocupa qualquer lugar entre minhas pretensões”. Contudo, se por um acaso funesto, a Moça Caetana consiga armar uma emboscada fatal, suas personagens são o meio pelo qual ele vencerá a morte: “Dom Pantero, Caroba, João Grilo, Chicó, Joaquim Simão, Dona Clarabela, Antero Schabino, o próprio Quaderna e outros viverão por mim, em sua condição de Personagens imortais que a Posteridade consagrará” (SUASSUNA, 2017, p. 145). É interessante notar que ele cita suas personagens mais famosas, aquelas que virão em seu socorro para que não caia no esquecimento, isto é, não morra; porém, antes de citar Quaderna, inclui “o próprio”, como se fosse inusitado o apoio de seu antagonista.



Como vemos, no último romance de Suassuna as marcas de Quaderna estão por toda parte. Por exemplo, Dom Pantero se dirige aos leitores como “os nobres Senhores e belas Damas da Pedra do Reino”. Ele se declara idealizador do Movimento Armorial, síntese de três movimentos anteriores: o Cabaçal, de Quaderna, tese; o Grial, de seu tio Antero, antítese; e o Arraial, de seu irmão Auro, contrátese (SUASSUNA, 2017, p. 562-563). Antes de se apresentar no simpósio, precisa tomar o vinho legado por Quaderna, sem o qual “não teria forças para enfrentar aquilo que, de modo um tanto exagerado, chamava de ‘os momentos mais dolorosos do [seu] Depoimento’” (SUASSUNA, 2017, p. 634-635) e, durante as apresentações, usa a “Lanterna Mago-Iconográfica” legada por Quaderna (SUASSUNA, 2017, p. 651). Dom Pantero explica que, após se tornar Reitor da Unipopt a convite de seu antagonista, restaurou a casa da sua família, ligando-a ao prédio da Universidade e do Circo-Teatro, onde ele se apresentava. Esse conjunto casa-universidade-teatro é composto pela síntese de três castelos: “o primeiro, tese, era interior, plotínico e teresiano; o segundo, antítese, era subterrâneo, inconfessável e davídico; o terceiro, contrátese, era exterior, gabriélico e cunhal. E todos, no fim, *superando o quadernesco e o savédrico*, terminariam fundidos na síntese do pantérico” (SUASSUNA, 2017, p. 608-609) [grifo nosso]. Percebemos que, para Dom Pantero, Quaderna é parte integrante e essencial, mas precisa ser “superado” ou “vencido”.

Muitos compararam Quaderna na *Pedra do Reino* a Dom Quixote, porém Dom Pantero deixa claro que ele é mais semelhante a Sancho Pança: “Para falar com mais clareza: enquanto eu, segundo nossos equivocados adversários recifenses, sou ‘um Quixote arcaico’, Quaderna era ‘um Sancho turvo’, um Sancho sem inocência, às vezes meio maligno” (SUASSUNA, 2017, p. 127). Ele chega a chamar Quaderna de “Virgílio-Sancho” (SUASSUNA, 2017, p. 705) e acrescenta: “Em Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna havia muito de Dom Quixote e do seu espírito. Mais do que quixotesco, porém, ele era um ‘personagem’ picaresco” (SUASSUNA, 2017, p. 745). Ele avalia que, “ao contrário de Dom Quixote, Quaderna parte da realidade para terminar no idealismo; começa com uma Narrativa irônica e termina com uma visão idealizada do Mundo” (SUASSUNA, 2017, p. 748).

Concordamos que Quaderna tem semelhanças com Sancho e diferenças de Quixote, como discutimos na seção 3.1, mas ele também compartilha características com o herói de Cervantes. Vamos aqui, então, mencionar brevemente algumas dessas semelhanças, que acreditamos ser relevantes. Para tanto, usaremos as *Meditações do Quixote*, de Ortega y Gasset. Segundo o filósofo espanhol, o que Quixote deseja – as

aventuras, “vapores de um cérebro em ebulição” – é irreal, um “deslocamento da ordem material”, mas a vontade das aventuras é real, e é nesse mundo que o herói de Cervantes transita, equilibrando dois elementos que pertencem a mundos contrários. Quixote é um homem que quer reformar a realidade, ao mesmo tempo em que é uma porção dessa realidade. Ele aspira a um curso diverso para as coisas, se recusa a aceitar as ações determinadas pelas circunstâncias, o que o torna um herói – aquele que é alguém em si mesmo, que almeja assentar em si a origem dos seus atos. Ortega y Gasset (1967, p. 156) afirma que não há originalidade mais profunda do que a originalidade ativa do herói: “Sua vida é uma perpétua resistência ao habitual e consuetudinário. Cada movimento que ele faz necessitou, primeiro, vencer o costume e inventar nova maneira de ser”. Contudo, como consequência, “viver assim é dor perene, o constante desgarrar-se daquela parte de si mesmo entregue ao hábito, prisioneira da matéria”.

Assim como Quixote, Quaderna transita entre o real e o irreal, entre o sertão que ele vê e aquele que ele cria, conciliando contrários, em uma tentativa de dar “um curso diverso para as coisas”, em um protesto contra a feiura, o sofrimento, a morte. Com sua ironia feroz e seu tom galhofeiro, ele resiste às circunstâncias, convivendo com a dor de se perceber tão mesquinho, muitas vezes incapaz de se desgarrar da matéria, que o faz prisioneiro e o impede de dar “o salto para o Divino, anseio, glória e tormento secreto de Quaderna, que herdou esta sede dilaceradora de seu antepassado” (SUASSUNA, 1977b, p. 120), isto é, de alcançar a reconexão com o divino, que discutimos no capítulo 2.

Acerca da sua relação com Quaderna, Dom Pantero faz outra analogia com a literatura: “como Antagonista, podia exercer junto a mim papel parecido com aquele que Ricardo Coração dos Outros desempenhava em relação a Policarpo Quaresma”, uma vez que Quaderna tem uma “face de Personagem circense: tendo sido aluno de um velho Cantador – João Melchiades Ferreira da Silva –, ele sabia tocar Viola” (SUASSUNA, 2017, p. 205). Ricardo Coração dos Outros é o violonista professor do protagonista de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, que, assim como seu aluno, tem uma triste trajetória. Sua música e seu instrumento, verdadeiramente nacionais, nunca são reconhecidos e valorizados da maneira como ele gostaria, e ele termina a história servindo à pátria, ainda que à força, uma vez que não foi voluntário, mas sim convocado para defender o governo do Brasil na Segunda Revolta da Armada (1893-1894). Quaresma, por sua vez, um nacionalista ferrenho, cujo ufanismo se revela desde a juventude, tem três propostas de reformas para que o Brasil finalmente exerça o papel de grande nação ao qual está destinado: cultural, agrícola e política. Os resultados que ele obtém das suas propostas

são o escárnio generalizado, a internação em um hospício e a execução<sup>94</sup> pelo mesmo Estado que ele honra e se alista para proteger. Não sabemos se Ariano Suassuna, no seu íntimo, se sentia tão derrotado quanto Policarpo Quaresma, mas talvez tenha escolhido a analogia devido à semelhança entre o seu discurso e a defesa incondicional do Brasil por Quaresma e por considerar as suas lutas tão quixotescas quanto as do protagonista do romance de Lima Barreto. Um ponto interessante é Dom Pantero ressaltar que a alcunha de “novo Policarpo Quaresma” foi dada a ele pelos “equivocados recifenses”.

Foi assim que eu, “novo Policarpo Quaresma e Dom Quixote arcaico” (como dizem nossos equivocados adversários recifenses), encontrei aquele “Sancho e Ricardo Coração dos Outros” que para mim foi Quaderna: isto é, como Protagonista conheci o Antagonista que anos e anos de convivência transformariam em meu complemento. Sem mim, ele não poderia ser Dom Pedro Dinis Quaderna, O Decifrador. Sem ele, eu nunca poderia me transformar em Dom Pantero do Espírito Santo, Imperador da Pedra do Reino; e os dois, juntos, é que iriam consumir, “sem Crime”, a Vingança final contra o assassinato de meu Pai [...]. Porque foi com Quaderna que aprendi: a humildade era uma qualidade muito boa para um Santo; mas um Poeta não deveria ser alheio ao orgulhoso sonho de erguer sua Obra – e sonhá-la na altura maior possível, de modo a que o Brasil fizesse reluzir a sua Candeia imortal à face de todas as nações do Mundo (SUASSUNA, 2017, p. 336).

Essa citação também esclarece a necessidade da existência simultânea de ambas as personalidades para benefício mútuo: sem Dom Pantero, Quaderna jamais seria Dom Pedro, O Decifrador; sem Quaderna, Antero Savedra jamais seria Dom Pantero do Espírito Santo. Antagonista e Protagonista são essenciais para realizar o projeto literário suassuniano, por meio do qual ele protesta contra a morte do pai e alça o Brasil ao patamar de grande nação do mundo. Nessa realização, a ambição está justificada como o nobre objetivo do orgulhoso sonho de alcançar a maior altura possível. Portanto, anos depois, Quaderna volta, em *Dom Pantero*, muito mais para complementar a narrativa e dar sentido a ela do que para ser contradito e abandonado, ainda que seja considerado um antagonista pela nova máscara de Ariano.

A estrela da constelação de Quaderna que discutimos nesta seção é a sua autonomia, o seu “descolamento” de Suassuna para se tornar uma personalidade independente, que fala por si e faz escolhas próprias, às vezes discordantes daquelas do seu criador. Ele é essencial no universo suassuniano, e o caminho que escolhe na bifurcação serve antes para expandir esse universo do que para fragmentá-lo.

---

<sup>94</sup> Apesar de não termos a confirmação de sua morte no fim do romance, a execução de Quaresma nos parece inevitável, o que, inclusive, justifica o título, “Triste Fim”.

\* \* \* \* \*

Antonio Candido (1970) considera Macunaíma um malandro que foi elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade. Mario González (1988) argumenta que Macunaíma é um malandro literário, um neopícaro brasileiro, uma forma de expressão da caricatura do herói clássico. Por extensão, guarda parentesco com os malandros que o sucederam na literatura brasileira, entre eles Quaderna. González (1988, p. 66) vê o herói sem caráter de Mário de Andrade não como uma paródia, mas como um paralelo de Dom Quixote e como uma superação do pícaro clássico, pois é portador de uma utopia que os pícaros não têm. De maneira semelhante ao herói de Cervantes, Macunaíma é derrotado; no seu caso, é contagiado pela ideologia da cidade grande, incapaz de assumir-se na sua dimensão de rejeição dos valores do colonizador (GONZÁLEZ, 1988, p. 71). O autor classifica Macunaíma como uma “síntese de contrários” porque ele incorpora a utopia quixotesca ao projeto picaresco. É interessante perceber que Macunaíma se transforma em uma constelação no fim do romance, em um “brilho que guia”, após perder a sua última batalha e, segundo González (1988, p. 62), ser “despojado do seu sonho”, como aconteceu com Dom Quixote. Ele enfatiza que a transformação de Macunaíma em constelação “tem um elemento prolongador: ele vira a Ursa Maior, que inclui a Estrela Polar, a luz que guia e que é visível numa boa parte – a menos lembrada – do Brasil” (GONZÁLEZ, 1988, p. 71). Para ele, a derrota de Macunaíma não é absoluta, pois a morte se transmuta em vida, em lição, em alma; ele conclui que “de sua síntese de pícaro e quixote nasce o rumo da utopia possível para todos nós” (GONZÁLEZ, 1988, p. 71).

Como vimos neste capítulo, Quaderna, à sua maneira, também guarda um paralelo com Dom Quixote e supera o pícaro clássico, por ser bem mais complexo que este último. Assim como Macunaíma, o nosso herói consegue vencer e perdurar por meio do sonho. Diferentemente dele, porém, Quaderna, a nossa síntese de contrários, não é derrotado pela ideologia da cidade grande e preserva seus valores até o final, ficando, por isso, cristalizado no tempo e no espaço. Portanto, nos romances, ele não se transforma em constelação; continua sonhando com a sua consagração literária e régia. Mas nós o transformamos em uma constelação nesta tese, pois acreditamos que a sua trajetória é composta por um belo e rico conjunto de astros, alguns identificados aqui e muitos outros ainda a se descobrirem. Sua cristalização se transforma em brilho permanente na galeria das personagens marcantes da literatura brasileira. Tornar-se constelação dá também a Quaderna um efeito prolongador, e suas pedras estelares continuarão a nos iluminar os caminhos e indicar os rumos de uma utopia possível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial deste estudo de doutorado era investigar representações de identidade nacional em três autores de épocas e continentes distintos: Fiódor Dostoiévski, Yukio Mishima e Ariano Suassuna. Após leituras e reuniões de orientação, reduzimos grandemente o escopo e refinamos a pesquisa, para nos concentrarmos em uma única personagem de Ariano Suassuna. Ainda bem. O projeto inicial era irrealizável, pelo menos naquele momento. Agradeço, mais uma vez, ao Prof. Henryk Siewierski por me ajudar a trilhar o caminho até aqui. Nesse caminho, buscamos conhecer Quaderna como quem procura conhecer melhor uma pessoa, aprofundar uma relação de amizade e de troca de saberes. Certamente aprendemos muito mais do que pudemos contribuir para os estudos da obra suassuniana, tamanha a riqueza e abrangência da discussão. Os estudos não terminam aqui; finalizar a tese significa simplesmente pausar a pesquisa, avaliar os avanços até agora e tomar novo fôlego para prosseguir. As companhias de Quaderna e Suassuna são valiosas demais para que possamos abrir mão delas tão cedo.

Neste estudo, em um primeiro momento, fizemos um apanhado, uma espécie de resumo crítico, do universo suassuniano nos aspectos que eram de interesse para a análise do surgimento, desenvolvimento e trajetória de Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o verdadeiro Imperador do Brasil, “Dom Pedro IV, o Decifrador”. Em seguida, partimos para a análise e discussão da maneira como a personagem foi composta, divididas entre um capítulo acerca da sua essência conciliadora e um outro, a respeito dos traços de personalidade que delineiam o mosaico que o forma. Dessa forma, procuramos alcançar os objetivos gerais de explorar a) a construção do universo suassuniano segundo sua visão sobre o Brasil e o Nordeste; b) a formação da personalidade de Quaderna no universo ficcional suassuniano; c) a trajetória da personagem na obra suassuniana; e d) diferentes facetas dessa personagem multidimensional. E buscamos responder às seguintes perguntas específicas: a) Qual a relação de Quaderna com a literatura? b) De que modo se apresenta a estrutura dialógica no discurso de Quaderna? c) Até que ponto Quaderna pode ser considerado uma personagem picaresca? d) De que maneira Quaderna se configura como uma personagem autônoma / independente?

No capítulo 1, exploramos o “guia para a vida” adotado pelo autor, seu “Lunário Perpétuo”, por meio do qual ele compreende o mundo. Procuramos analisar o lugar em que Quaderna está ambientado, ao investigar a visão de Ariano a respeito do Brasil e do sertão nordestino, além das suas influências literárias. Vimos que seus conceitos de povo

e de nação são construídos com base na ideia de que a irmandade se estabelece para além das fronteiras entre países e de territórios contíguos. Trata-se, primordialmente, da irmandade entre os povos “escuros, magros e pobres” do mundo, que une culturas e histórias distintas sob um único reino, o do Meio-Dia. Para ele, a essência da alma conta mais do que a delimitação geográfica. Essa construção trouxe um caráter único ao universo ficcional suassuniano, porém não foi livre de críticas. Para alguns, ela evidenciava traços de xenofobia e racismo, e o autor se viu obrigado a reavaliá-la. Ariano rechaçou a acusação de xenofobia, mas admitiu traços de racismo na sua elaboração do conceito de “castanho”, ao identificar a tentativa, ainda que inconsciente, de apagamento da raça negra no seu discurso. Essa constatação o levou a eleger a onça malhada como símbolo do povo brasileiro.

Ao se colocar como herdeiro e representante de uma linhagem de artistas cuja produção é calcada na criação artística por meio da recriação das tradicionais histórias populares, Suassuna produz obras palimpsésticas, em que a sua contribuição é a camada mais recente em uma série de recontações que se consolidam ao longo do tempo. A base da sua produção artística e grande inspiração para sua trajetória individual, assim como para o Movimento Armorial, foi o folheto de cordel que, na sua opinião, congregava diferentes tipos de arte e era capaz de preservar a cultura popular ao mesmo tempo que permitia a integração desta com a cultura erudita. O Movimento Armorial representou, e, em certa medida, ainda representa, a realização coletiva de um sonho, o de retratar o Brasil verdadeiro nas mais diversas manifestações culturais, pelos artistas mais originais.

A herança da cultura da Península Ibérica é elemento marcante no sertão suassuniano, esse ambiente quente, seco, hostil e misterioso que desperta fascínio e medo ao mesmo tempo e que está impregnado de melancolia pela perda da encantação do passado. O seu sertão medieval, criado a partir de uma ótica barroca, possui a beleza dura dos sobreviventes e a melancolia dos nostálgicos. Ficou cristalizado na realidade rural e na preservação da herança “do tempo do Rei”.

No capítulo 2, tratamos das harmonizações improváveis que constituem a personalidade de Quaderna, uma personagem-síntese. Acreditamos que, em Ariano Suassuna, a síntese não é reducionista, unificada, homogênea, categorizada ou dual. Antes, a síntese suassuniana é barroca, uma unidade de contrários, como o próprio autor definia na sua tese de livre docência (SUASSUNA, 1976a). Retomando a ideia do “Lunário Perpétuo” suassuniano do capítulo 1, nos valem da metáfora do chão de estrelas para identificar os caminhos pelos quais a personagem transita nesse universo

ficcional. Acreditamos que dois pontos são cruciais para essa análise: sua personalidade barroca, harmonizadora de contrários, e a mitificação do real, embelezadora da realidade. Discutimos o processo de “cristalização” da personagem no tempo e no espaço como condição para sua existência e, também, o mecanismo idealizante, repleto de símbolos diversos, por meio do qual Quaderna transfigura a realidade para embelezá-la e fazê-la caber na poesia. É a maneira que ele encontra para conviver com as tragédias da sua vida pessoal – as mortes de seu pai e de seu padrinho – e com a dura realidade do sertão – a fome, a pobreza, o declínio –, da qual ele não se esquivava.

Em resumo, abordamos a sua proposta de um sistema político, estranhamente aristocrático e popular, e a sua proposta religiosa, ao mesmo tempo sagrada e profana. Percebemos que a monarquia é de esquerda e o catolicismo é sertanejo, o que revela, simultaneamente, uma tentativa de manter os laços com o colonizador português e um certo incômodo em relação a essa herança. Analisamos o hábil uso que Quaderna faz dos fatos históricos, da literatura e da linguagem para realizar seu projeto grandioso. O amálgama que ele cria de fatos históricos e ficcionais, costurados por meio de diferentes gêneros literários e envolvidos por uma linguagem transfiguradora do real, tem como objetivo provar que ele é imperador, profeta e gênio literário e o transmuta de Pedro Dinis a Dom Pedro IV. Porém, nesse universo ficcional preservador das tradições, a modernidade não tem lugar, e é alvo da rejeição e da crítica mordaz de Quaderna. Assim como o seu sertão ficou cristalizado na realidade rural e na preservação da herança medieval “do tempo do Rei”, ele mesmo ficou cristalizado no século XIX, com o olhar voltado às glórias e infortúnios de um passado que lhe escorrega entre os dedos.

No capítulo 3, discutimos algumas das estrelas da Constelação de Quaderna, seu céu de pedras, uma metáfora que escolhemos para contemplar a faceta astrológica do nosso herói e a iluminar do seu criador. Nesse conjunto de estrelas, identificamos o mecanismo idealizante embelezador da realidade, proveniente do maravilhoso dos folhetos de cordel, que a personagem lê furiosamente. Com esse mecanismo, ele dá vazão à nostalgia e busca a encantação perdida ao recriar o sertão nordestino à sua maneira. Sua epopeia em forma de romance é povoada por figuras caval(h)eirescas e atos heroicos, e tenta recuperar a trajetória da sua linhagem real, alçando-a ao patamar do mito.

Duas outras estrelas, o monologismo e o dialogismo, definidas segundo a teoria bakhtiniana, estruturam os discursos entre Quaderna e seu criador e entre ele e suas criaturas, as outras personagens que transitam no seu universo ficcional. Percebemos diferentes graus de dialogismo nas obras e acreditamos que decorrem da entrega na

narrativa, na qual o discurso escrito suassuniano transforma-se no discurso oral quadernesco. Estabelecendo mais uma conciliação improvável, a personagem transita entre o diálogo de consciências com o seu criador e a finalização do discurso alheio, na relação com Samuel e Clemente.

Há, também, as três estrelas do humorístico, do épico e do trágico, que são máscaras usadas pela personagem para interpretar e narrar a realidade. Dessas três, a mais aparente e persistente é a do humor, na roupagem de neopícaro ou malandro que Quaderna usa com mais frequência. Porém, ele também usa a máscara do epopeieta, para louvar seu povo e contar a história das desventuras de sua família. Sua narrativa é permeada pela tragédia, principalmente pelas mortes violentas que o assombram. Essas máscaras se contaminam mutuamente, de modo que Quaderna é sempre um amálgama, um epopeieta capaz de rir do trágico e de sofrer com o cômico.

Outra estrela que integra a Constelação de Quaderna é a da autonomia, a independência da personagem em relação ao autor. Logo que surgiu, nos romances da década de 1970, Pedro Dinis foi identificado como Ariano, no discurso, nas crenças, na defesa implacável das suas ideias, e até mesmo no tom irônico. As semelhanças se intensificavam com o empréstimo de dados biográficos do autor. Porém, ao longo do tempo desdobrou-se um processo no qual ambos se distanciaram e consolidaram as próprias personalidades e no qual muitas semelhanças foram deixadas de lado, o que permitiu que as diferenças ficassem evidentes.

Quando lemos a fortuna crítica, corremos o risco de pensar que nada mais há para ser escrito a respeito da obra de Ariano Suassuna. Mas é uma conclusão precipitada. Na verdade, quanto mais leituras fazemos, mais temas surgem, e é muitas vezes difícil restringir o escopo, tamanha a riqueza desse universo. Portanto, esta pesquisa não tem a pretensão de ser exaustiva, nem em relação à personagem Quaderna e muito menos à obra suassuniana. Mencionaremos a seguir alguns temas que julgamos relevantes, mas que não puderam ser tratados de maneira aprofundada nesta tese.

As personagens femininas parecem ter perfis definidos e estanques para Quaderna e são, em linhas gerais, de quatro tipos. Há a santa (Nossa Senhora, sua mãe), recoberta por uma aura sublime, intocada, imaculada. Há a mulher desejada e bela, sexualmente atraente mas inatingível (Heliana, Genoveva). O terceiro tipo é a mulher forte, severa e autoritária, desprovida de qualquer atração ou apelo sexual (Tia Filipa). Temos, também, a mulher “diaba”, a sedutora perigosa, “endemoinhada” (Maria Safira, a Moça Caetana). Há outras personagens femininas que não se encaixam em nenhum desses quatro tipos,



portanto um estudo seria necessário para aprofundar esse ponto. O importante é perceber que, em geral, as mulheres suscitam medo em Quaderna, por um motivo ou por outro: ele teme as mulheres propriamente ditas ou os sentimentos que elas despertam nele. Essa, a nosso ver, é uma relação que transcende a misoginia presente na literatura picaresca clássica. Acreditamos que essa análise revelaria que, na obra suassuniana, se trata de algo muito mais rico e conflituoso do que uma relação simplesmente machista.

No campo da literatura comparada, acreditamos que haja espaço para um estudo aprofundado e longitudinal do tipo malandro brasileiro em diferentes obras, desde Leonardo, passando por Macunaíma e Quaderna, até os dias atuais. Após quase 170 anos da publicação das *Memórias de um Sargento de Milícias*, o malandro já se consolidou como um tipo da literatura nacional e tem características diversas em obras diferentes. Apesar dessas diferenças, há traços que identificam essas personagens com um perfil comum, o que seria interessante investigar.

Ainda no campo da literatura comparada, seria relevante, também, desenvolver uma análise das adaptações das obras de Ariano para o teatro, televisão e cinema (a exemplo de *Auto da Compadecida*, *Pedra do Reino*, *Farsa da boa preguiça*) que levasse em consideração a estética armorial. Como vimos, as premissas do movimento continuam válidas para muitos artistas. Explorar as diferentes faces do armorial ajudaria a entender os desdobramentos desse movimento que já tem mais de 50 anos.

No último romance de Suassuna, Dom Pantero menciona diversos heterônimos e pseudônimos, além de nomes de familiares. Nos dois primeiros romances, Quaderna também menciona diversos nomes próprios, de outras personagens ou usados por ele. Seria interessante fazer um estudo a respeito dos motivos para a escolha desses nomes, sua etimologia e significados (por exemplo, Arésio vem de Ares; Sinésio, de “sina”; Silvestre é bastardo, “filho do mato”).

Além do tema dos nomes, em *Dom Pantero* há o tema da morte: dois irmãos de Antero Savedra são assassinados e um terceiro se suicida. Acreditamos que esses eventos acentuam o teor trágico da obra suassuniana, com mortes de familiares que permeiam os romances. Mas a Onça Caetana não está presente apenas nos romances, está também nas peças e nos poemas. Investigar a morte tanto como tema central quanto como subtexto na obra suassuniana levaria a um estudo interessante.

Por fim, acreditamos que há alguns temas que podem ser estudados como subtextos na obra suassuniana, isto é, como temas captados em segunda leitura ou em

leituras seguintes, que não afetam o enredo diretamente, mas que constituem uma camada a mais na sua elaboração. Citamos apenas três, como sugestões.

A itinerância está presente tanto na *Pedra do Reino* e no *Rei Degolado* quanto em *Dom Pantero*, no sequestro pelos ciganos, nas viagens a cavalo, nas excursões com o circo, e surge frequentemente como possibilidade de renovação e de reconexão com as raízes brasileiras e consigo mesmo. Cumpre uma função muito mais significativa do que aquela de adicionar aventura ao enredo e merece investigação.

A monarquia está, segundo Suassuna, no imaginário da sua obra, mas não apenas aí; está, também, no imaginário do povo brasileiro, e isso se percebe, por exemplo, quando elegemos um “rei do futebol” ou uma “rainha de bateria”; segundo Ariano, ninguém quer ficar famoso e ser aclamado presidente: quer ser rei. Portanto, não se sugere aqui um estudo a respeito da monarquia como regime político, mas da presença desse imaginário na obra suassuniana, que está em congruência com o imaginário nacional.

O terceiro aspecto é o sagrado, que permeia a obra suassuniana não apenas nos romances, mas também em várias peças (por exemplo, *Uma mulher vestida de sol*, *O santo e a porca*). Vimos que Quaderna busca a Deus nas suas mais diversas conciliações, mas não é uma característica exclusiva: o seu criador também o faz, em cada trabalho. Por ser um tema recorrente não apenas nas obras analisadas nesta tese, acreditamos que merece um estudo aprofundado à parte.

Como vemos, trata-se de uma obra riquíssima, que se mostra mais profícua à medida que é explorada. Há muitas outras constelações a serem identificadas na iluminação, e esperamos que esta tese sirva para auxiliar pesquisas futuras.

## REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Marcus. *Nordestinados*. 4ª ed. Recife: Bagaço, 2016.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias. Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, de 1852 a 1853. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000235.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, p. 3;7, mai. 1928.

ANDRÉ, João Maria. Introdução. In: CUSA, Nicolau de. *A visão de Deus*. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. p. 79-132.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Sousa. 7ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

ASSIS, José Maria Machado de. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro. 29 dez. 1861. Comentários da semana. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170\\_02&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=15185](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=15185)>. Acesso em: 23 jun. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Moderna, 1984.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 191-200.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções: obras completas*. Volume I. 1923-1949. São Paulo: Globo, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Maximiliano. A Pedra do Reino. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. p. 745-754.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 8, p. 67-89. 1970. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

CANÔNICO, Marco Aurélio; NOVAES, Tereza. Preferência nacional. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 22 jul. 2007. Folha Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2207200707.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

CARVALHO, Luiz Fernando de. et al. *A Pedra do Reino (minissérie de televisão)*: cadernos de filmagem do diretor. São Paulo: Globo, 2007.

CAZUMBÁ, Renailda; SILVA, Edvania. Quaderna, personagem-mosaico d'A pedra do reino e a construção de memória sincrônica no romance. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 146-155, abr-jun 2017.

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura*. São Paulo: Alameda, 2011.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Editora da UFPE, 2000.

DIDIER, Maria Thereza. *Miragens Peregrinas: sertão e nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Diário de um escritor (1873): meia carta de um sujeito*. Tradução: Moissei e Daniela Mountian. São Paulo: Hedra, 2016.

ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane: the nature of religion*. Tradução do francês para o inglês: Willard R. Trask. Orlando: Harcourt, Inc. 1987.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-60.

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

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

GANDHI, Mahatma. English learning. *The collected works of Mahatma Gandhi*, vol. 23, n. 6, p. 214-216, abr-jul 1921.

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura europeia*. Tradução: Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

LIBÂNIO DE ALMADA, Daniella. A estética armorial dos ferros-de-marcas na obra de Ariano Suassuna e Manuel Dantas. *Plural Pluriel*, no. 17, 2017. Disponível em: <<https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/131>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cheiro de goiaba: conversas com Plínio Apuleyo Mendoza*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MARTINS, Wilson. O romanceiro da pedra e do sonho. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n. 10, p. 111-128, nov. 2000. ISSN 1413-652X.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Na confluência das formas: o discurso polifônico de Quaderna / Suassuna*. São Paulo: Clíper, 1997.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. A Pedra do Reino e a Ilumiara. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a. p. 17-24.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Apresentação geral e critérios da organização. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias*, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 7-18.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. As três fases do Movimento Armorial. *Correio das Artes*. João Pessoa, dez 2011.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Dom Pantero e sua Ilumiara. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b. p. 11-19.

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

NEWTON JÚNIOR, Carlos. O pasto iluminado. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n. 10, p. 129-146, nov. 2000. ISSN 1413-652X.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Romance heroico e picaresco. In: SUASSUNA, Ariano. *O sedutor do sertão ou o grande golpe da mulher e da malvada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. p. 1-12.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Vida de Quaderna e Simão*. Recife: Editora Universitária da UFPE; Artelivro, 2003.

NÓBREGA, Antonio Carlos. Entrevista concedida para a elaboração desta tese de doutorado. São Paulo, 16 nov. 2018.

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

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 129-142, ago-dez 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Tradução: Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

PAVEL, Thomas. *Fictional worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

PAVEL, Thomas. *The lives of the novel*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 81-101.

QUEIROZ, Rachel de. Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. p. 15-17.

RÁDIO Espinharas. Entrevistado: Ariano Suassuna. Entrevistador: Wandecy Medeiros. [S.l.]. 4 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.radioespinharas.com.br/post.php?codigo=11447>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

RAMALHO, Fabiula Martins. *Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro: análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça "Farsa da boa preguiça"*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

RODRIGUES, Ieda Sant'Ana. Os folhetos de cordel como matéria-prima do Romance d'A Pedra do Reino. *Revista Entrelaces*, ano IV, n. 5, p. 87-103, mai. 2015. ISSN: 1980-4571.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 9-49.

SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. Nova York: Vintage Books, 1994.

SANTIAGO, Silvano. Comentários. *In: SUASSUNA, Ariano. Seleta em prosa e verso.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Brasília: INL, 1974.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. De pedras em pedras: o reino poético de Ariano Suassuna do Brasil para o mundo. *In: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes (Org.). Ode a Ariano Suassuna.* Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007. p. 111-132.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.* Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Uma epopeia do sertão. *In: SUASSUNA, Ariano. História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça caetana.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. xiii-xvi.

SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. *In: NEWTON JÚNIOR, Carlos. Almanaque armorial.* 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 151-160.

SUASSUNA, Ariano. A caseira e a catarina. *In: Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a. v. 3, p. 171-245.

SUASSUNA, Ariano. *A história de amor de Fernando e Isaura.* 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SUASSUNA, Ariano. *A Onça Castanha e a Ilha Brasil.* 1976a. Tese (Livre docência) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SUASSUNA, Ariano. A pena e a lei. *In: Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b. v. 1, p. 339-448.

SUASSUNA, Ariano. As conchambranças de Quaderna. *In: Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018c. v. 1, p. 665-764.

SUASSUNA, Ariano. Auto da Compadecida. *In: Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018d. v. 1, p. 25-139.

SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira,* Instituto Moreira Salles. n. 10, nov. 2000a. ISSN 1413-652X.

SUASSUNA, Ariano. Discurso de posse. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

SUASSUNA, Ariano. *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja.* Recife: Guariba, 1974.

SUASSUNA, Ariano. João Guimarães Rosa e o Barroco. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 25 dez. 2000b. Folha Ilustrada.

SUASSUNA, Ariano. História d'O Rei Degolado: novela romançal de Ariano Suassuna. *Diário de Pernambuco,* Recife, 15 nov. 1975 a 19 jun. 1977 (1976b e 1977a).

SUASSUNA, Ariano. *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977b.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974a.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SUASSUNA, Ariano. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974b.

SUASSUNA, Ariano. Sobre a Pedra do Reino. *Diário de Pernambuco*. Recife, 28 set 1971.

SUASSUNA, Ariano. Torturas de um coração. In: *Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018e. v. 3, p. 107-152.

SUASSUNA, Ariano. Um novo romance sertanejo. In: NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Almanaque armorial*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 75-91.

SZESZ, Christiane Marques. *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: leituras e apropriações*. 2007. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TAVARES, Braulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2007a.

TAVARES, Braulio. A onça do mundo. In: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes (Org.). *Ode a Ariano Suassuna*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007b. p. 11-30.

TAVARES, Braulio. O riso rouco do sertão. In: SUASSUNA, Ariano. *Teatro completo de Ariano Suassuna: comédias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 1, p. 19-24.

TAVARES, Braulio. Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 36ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 177-183.

TEZZA, Cristovão. Sobre O autor e o herói: um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. (Org.), *Diálogos com Bakhtin*. 4ª ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 231-256.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tradução: Silvia Delpy. 2ª ed. México: Premia, 1981.



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

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

WALSH, Richard. *The rhetoric of fictionality: narrative theory and the idea of fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007.

## VÍDEOS

Ariano Suassuna: banda Calypso. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (6 min.). Publicado pelo canal Território Conhecimento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XLrCp-D3TEw>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

Ariano Suassuna: brasileiro não gosta de osso. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (1 min.). Publicado pelo canal luizwarth. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jiWxixnyK1I>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

Ariano Suassuna: como é seu nome? [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (3 min.). Publicado pelo canal Território Conhecimento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6mU3Uijs4F8>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

Ariano Suassuna: o maior pensador da língua portuguesa do séc. XVIII. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (4 min.). Publicado pelo canal Território Conhecimento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XnxgfTzQzCg>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

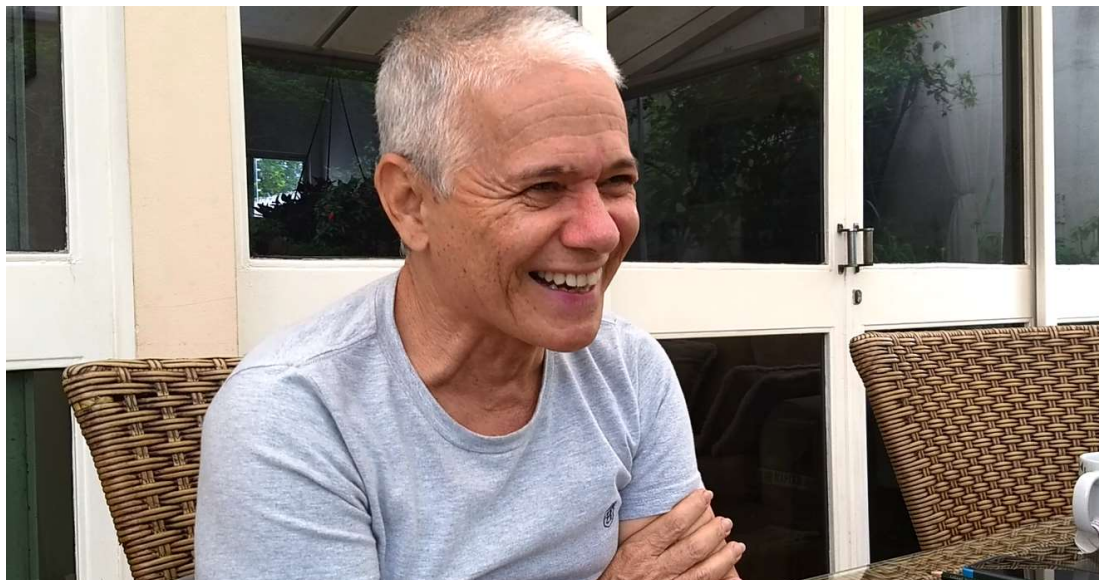
Ariano Suassuna: riqueza e encantos da cultura brasileira. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (10 min.). Publicado pelo canal Território Conhecimento. Disponível em: <<https://www.facebook.com/territorioconhecimento/videos/776271489211963/>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

Ariano Suassuna e Antonio Nóbrega. Programa Literato – parte 2/6. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (10 min.). Publicado pelo canal Centro Cultural Banco do Nordeste. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=RDaSZkF\\_rvw](https://www.youtube.com/watch?v=RDaSZkF_rvw)>. Acesso em: 23 jun. 2021.

RODA Viva. Ariano Suassuna – 06/05/2002. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (85 min.). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WUjcJNtSaqU>>. Acesso em: 23 jun. 2021.

## APÊNDICE: ENTREVISTA COM ANTONIO NÓBREGA

Entrevista concedida por Antonio Carlos Nóbrega para Rachel Lourenço, em 16/11/2018, para elaboração da tese de doutorado *A cosmografia de Quaderna na 'ilumiara' ou uma trajetória do verdadeiro Imperador do Brasil na obra de Ariano Suassuna*.



1	<b><u>Dom Pantero no Palco dos Pecadores</u></b>
2	Era uma solicitação de Ariano para quem, no futuro, fosse editar as obras dele, que as
3	editasse numa mesma editora. Eu tenho para mim que ele achava que daria uma
4	unidade... Ele era muito criterioso em relação aos aspectos formais do livro, e também
5	às obras plásticas que seriam adicionadas aos textos, então, provavelmente, suponho eu,
6	que, isso sendo editado numa mesma casa, facilitaria ter um... dar uma unidade ao
7	conjunto. E, como realmente ocorreu, esse acordo da edição foi uma conversa demorada,
8	eu acho que para atender a essas solicitações, esses desejos de Ariano.
9	
10	Ele escreveu muitas vezes essa obra que a gente chama agora de <i>Dom Pantero</i> . Eu posso
11	dizer que acompanhei a feitura dessa obra durante vários anos, porque, como eu saí de
12	Recife em 1983, eu, se por um lado me afastava do dia-a-dia com Ariano, por outro lado,
13	sempre que ia a Recife – e ia, pelo menos, uma vez por ano –, eu o visitava. Visitava
14	formalmente. Chegava, geralmente, no fim do ano, e era uma espécie até de rito, íamos
15	eu e Rosane, quando não até com os filhos, para visitá-lo. E nessas visitas sempre ele me
16	relatava a que nível... aonde estava... por onde andava em relação ao livro que escrevia.
17	E lia páginas dele, várias vezes, e fazia comentários. E eu acho que... Eu tive notícias de
18	vários formatos que essa obra poderia ter, por exemplo, ele pensou uma vez em dez
19	volumes. Eu me lembro que ele chegou a aventar essa ideia, alguma coisa como, por
20	exemplo, <i>A Comédia Humana</i> , de Balzac. Um livro sortido. Depois eu acho que, numa
21	outra conversa, ele então pensou em reduzir. Mas o tempo foi passando e eu dizia: “E aí,
22	Ariano, vai dar tempo?”... Acho que não disse dessa maneira não... [risos]. Mas eu acho
23	que para mim, eu tinha a impressão de que se ele demorasse muito não ia dar tempo.
24	[risos] Ele não tinha muita preocupação com isso não, me parece. Pelo menos, não
25	demonstrava.
26	
27	<b>E dessas primeiras versões até o final, o livro mudou muito?</b>
28	Eu não posso lhe dizer porque eu tinha acesso a uma ou duas páginas que ele lia, que
29	eram avulsas... uma vez por ano, no máximo duas. Então ele relatava... às vezes ele

30 pensava em ser uma continuação da *Pedra do Reino*. Não. Não, a notícia, a ideia que  
 31 mais prevaleceu foi de que essa obra contemplaria todo o seu espólio artístico. Reuniria  
 32 toda a sua dramaturgia, a sua poesia, tudo estaria lá. E eu acho que foi com esse espírito  
 33 que ele escreveu o *Dom Pantero*. Eu comecei a ler, faz tempo, uma parte do primeiro  
 34 volume, mas eu, de uns três anos para cá, ando muito envolvido com um trabalho que eu  
 35 estou escrevendo e aí eu fico meio apreensivo com o tempo, que cada vez fica menor,  
 36 então não terminei a leitura. Mas eu acho que ele cumpre essa ideia. Mas, pelo que eu li  
 37 do primeiro volume, ele cumpre numa direção que, para mim, foi inesperada. Eu pensava  
 38 que a obra traria excertos mesmo. Mas eu acho que ele ainda sustentou o conceito, já o  
 39 livro pronto, de que ele representava uma reunião de toda a sua obra. E eu acho que  
 40 talvez represente no sentido do discurso, da teoria.

#### 41 42 **O pai**

43 Como em boa parte da sua obra, das suas crônicas, da sua poesia, ele falava muito do  
 44 pai. Em algum momento a lembrança, a memória paterna estava presente no que ele  
 45 falava. E ao mesmo tempo ele também não aprofundava muito porque ele ainda tinha  
 46 uma presença emocional muito forte desse fato e ele evitava falar de uma maneira um  
 47 pouco mais visceral, para não se derramar demais. [A morte do pai de Ariano] foi muito  
 48 violenta. Eu acho que tem vários elementos, eu acho que os críticos, os analistas, os  
 49 biógrafos vão encontrar pistas. Eu cheguei a ouvir dele os relatos dos últimos encontros  
 50 que ele teve [com o pai]. Ele era o mais novo dos filhos, e ele guardou isso de maneira  
 51 muito... foi muito brutal como isso o marcou. Nenhum dos irmãos parece ter se marcado  
 52 tanto, ou, pelo menos, como nenhum dos irmãos era escritor... talvez aquela presença  
 53 tenha ficado de uma maneira não tão indelével quanto ficou com Ariano.

#### 54 55 **Citações a Antonio Nóbrega em *Dom Pantero***

56 Ele tem uma citação minha na abertura do livro, não é?  
 57 “Um homem tem o direito de guardar o seu segredo, e aqui estão as pedras do meu céu  
 58 e as estrelas do meu chão. Por isso pode-se dizer que este é o meu *Lunário Perpétuo*.”  
 59 Ele reúne duas frases. A primeira não está dentro do mesmo texto que a segunda parte.  
 60 A primeira é de um texto que eu escrevi para o primeiro espetáculo que eu criei, que  
 61 chama-se *A Bandeira do Divino*, um textozinho pequeno. Ele, como guardava tudo,  
 62 guardou esse programa. [risos] E o segundo faz parte do texto que eu escrevi para o CD  
 63 *Lunário Perpétuo*, e que também no DVD eu falo. Eu acho que ele achava essas citações  
 64 poeticamente interessantes, bonitas. É uma inversão poética. Eu acho que ele se encantou  
 65 por isso, por esse jogo poético, essa brincadeira.

#### 66 67 68 **Como Antonio Nóbrega e Ariano Suassuna se conheceram**

69 Ariano estava procurando um músico, violinista precisamente, para ocupar a vaga de  
 70 tocador de violino do Quinteto [Armorial]. Então ele conversara com Antonio José  
 71 Madureira, que era o coordenador do grupo, que representava o grupo e era a pessoa  
 72 mais importante porque foi o criador mais intenso. Ele compôs, sobretudo, para o  
 73 Quinteto e alguma obra que ele escreveu para o Quinteto depois foi transposta para a  
 74 Orquestra. Mas foram umas três, no máximo. O trabalho dele era com o Quinteto. Então  
 75 Madureira tinha falado de mim para Ariano. E ele comentou com Ariano que, se Ariano  
 76 quisesse me assistir, eu estaria me apresentando na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em  
 77 Recife, que é uma igreja que recebia muitos concertos de música erudita. E eu, naquele  
 78 fim de semana, ia apresentar até uma obra de Bach, o *Concerto para Violino em Mi*  
 79 *Maior*. Aí ele foi assistir e fui aprovado pelo “Instituto Bromatológico da Chapuletada”.  
 80 [risos] Aí pronto. Foi a partir daí, então, que, sendo convocado para ocupar esse cargo,  
 81 eu comecei a me enfronhar no estudo da cultura popular brasileira, que, até aquela  
 82 ocasião eu não conhecia. Eu tinha uma formação de música erudita, por um lado, e ao  
 83 mesmo tempo eu tinha um grupo familiar de música popular. Em casa nós somos  
 84 musicais. Meu pai era uma pessoa também musical e que tinha um apreço grande pela

85	música, de maneira que ele detectou nos filhos uma certa vocação para a música e nos
86	colocou para estudar. A formação em música era Conservatório, Escola de Belas Artes...
87	e a pauta de ensino era totalmente em cima da tradição da música europeia, da música
88	erudita.
89	
90	Quando eu conheci Ariano Suassuna, eu estava com 18 anos. Já tocava desde criança. A
91	transição da música erudita para a música popular foi gradativa, fruto do meu
92	envolvimento com esse mundo popular, que eu não conhecia, e devido ao seu poder de
93	atração. Ao mesmo tempo, eu não me sentia muito seguro com a pista da música erudita.
94	Nem tinha me decidido a ser um músico profissional, tanto é que eu fazia Direito. O que
95	eu gostava mesmo era de Letras.
96	
97	Veio o meu interesse pelo mundo popular. À medida que eu começava a tocar aquela
98	música do Quinteto, eu, de alguma forma, era apresentado a esse mundo popular. Os
99	ensaios do Quinteto eram realizados na casa de Ariano, na sala de visitas, como se diz...
100	aqueles azulejos hidráulicos no chão... pinturas, esculturas espalhadas... E ali nós
101	ensaiávamos, Ariano sempre supervisionando, olhando, dando um pitaco aqui e acolá.
102	Mas o primeiro compositor... os compositores que trouxeram músicas, de início, foram
103	Madureira, Generino Luna, pesquisador e flautista, tinha o Jarbas Maciel, Capiba. Então
104	aquela sonoridade me atraía, por um lado, e, por outro, até a relação daquelas músicas
105	com os nomes delas, por exemplo, “Repente”, “Galope”, “Romance da Nau Catarineta”,
106	“Romance da Bela Infanta”. Tudo isso me enchia de curiosidade e essa curiosidade foi
107	me levando ao exercício, ao cultivo do mundo popular, não só pelo viés da inteligência,
108	do estudo, mas pela prática mesmo, a prática corporal, fosse a dança, fosse tocar os
109	ritmos, fosse cantar, aprender as formas poéticas e cantar um galope à beira-mar, uma
110	sextilha. E tinha também as conversas com Ariano que, para um cara como eu, com 18,
111	19 anos, ter acesso àquele mundo de ideias, de confabulações sobre a arte, sobre a
112	cultura, era muito enriquecedor.
113	
114	Essa experiência com o Quinteto durou 10 anos. Eu deixei o grupo no final de 1980,
115	depois do último LP. O grupo tinha se mudado para Campina Grande. Isso tinha ocorrido
116	acho que em 1978, e eu fui o único que permanecia em Recife. Eu ia uma vez por semana,
117	no máximo, para os ensaios. E então o Quinteto ficou lá e os demais integrantes ficaram
118	dando aula, foram contratados pela Universidade Federal da Paraíba. Eu também, mas
119	eu chegava lá, ensaiava pela manhã, à tarde eu dava aulas de violino e vinha embora.
120	Esse foi o meu acerto porque eu já estava com o meu trabalho de dançarino, cantor,
121	minha carreira solo. Depois que eu saí, Madureira continuou com o grupo, então ele
122	passou um pequeno tempo com o Quinteto Armorial. Depois ele criou o Quarteto
123	Armorial, depois o Quarteto Romançal, depois eu não acompanhei mais.
124	
125	[Depois que eu deixei o Quinteto] eu musiquei algumas músicas de Ariano. No último
126	LP eu gravei um martelo agalopado dele. Para o espetáculo <i>O Marco do Meio-Dia</i> ele
127	escreveu um poema, um martelo. Eu cantei outras obras que aprendi com ele, por
128	exemplo, <i>Excelência</i> , que a gente gravou... o <i>Romance da Bela Infanta</i> , o <i>Romance da</i>
129	<i>Nau Catarineta</i> . São versões que eu aprendi a partir dele. Cantamos juntos, certa feita, o
130	<i>Madeira Que Cupim Não Rói</i> , que é uma marcha de bloco muito conhecida em Recife.
131	Mas o que é mais importante nisso é que eu dei sentido para o mundo popular que eu
132	abraçava e que era completamente desconhecido. Desde logo eu vi que o meu objetivo
133	era recriar, adaptar, ressignificar, tem tantos nomes... E esse era o próprio discurso de
134	Ariano. Eu entro no Movimento Armorial a partir desse discurso.
135	
136	[O convite para participar do Quinteto Armorial] foi pragmático mesmo. E teria de ser.
137	Estavam precisando de um músico que fosse razoavelmente competente para vencer os
138	desafios da música de Antonio José Madureira, que, nesse primeiro momento, era o
139	compositor do grupo. Era o músico que tinha vocação para composição e tinha interesse

140 em desenvolver um trabalho composicional. Eu, embora tenha desenvolvido alguma  
 141 coisa no Quinteto, três obras, não era um compositor como foi o Madureira. Era ele  
 142 aquele cara que nutria a música do Quinteto. Sem ele o Quinteto não existiria.

143

#### 144 **O início da vida em São Paulo**

145 Quando viemos para São Paulo, em 1983, nós viemos com um espetáculo concebido  
 146 para rodar mais facilmente, para que eu e Rosane, onde a gente chegasse, a gente já  
 147 pudesse apresentá-lo... o cenário desmontável... e até a sonorização, microfonação.  
 148 Éramos só nós dois, o *Maracatu Misterioso*. Então eu adquiri umas caixinhas de som,  
 149 microfone, ligava. Então onde a gente chegava a gente fazia a festa. Era um espetáculo  
 150 solo, mas era um solo curioso porque Rosane estava tanto no som quanto manipulava  
 151 um boneco, numa situação em que eu conversava com um boneco, e, numa outra  
 152 situação, ela também brincava, dançava dentro de um boi. Mas ninguém a via,  
 153 pessoalmente, ou seja, a figura física. Ela não tinha um momento solo. Mas raramente a  
 154 gente fez apresentação à la mambembe. Geralmente era teatro e geralmente tinha uma  
 155 pessoa que fazia o som, porque aquilo era dentro de uma situação de emergência... tem  
 156 que apresentar ali, a gente vai, faz. Mas vai para o teatro, aí já tinha o iluminador, o  
 157 sonoplasta. Foi assim a vida do espetáculo, um espetáculo fácil de montar. Agora,  
 158 Tonheta, não. O personagem Tonheta é um carroceiro andante, mas só faz parte da  
 159 ficção, do nosso imaginário artístico.

160

161 Eu conheci Rosane em Recife, em 1982, durante uma apresentação de uma banda de  
 162 pifanos, em Olinda. Ela tinha ido para Recife fazer um curso de dança, com um alemão  
 163 chamado Rolf Gelewski, que fazia trabalhos corporais ligando teatro e dança, numa linha  
 164 mais espiritualista, contemporânea. E então ela foi fazer esse curso e num determinado  
 165 momento foi assistir a esse grupo, e eu estava por lá e me açodei. [risos] Nos casamos  
 166 seis ou sete meses depois, ela tinha 17 anos e eu tinha 29, e passamos um ano em Recife,  
 167 nos acostumando um com o outro, e viemos para cá em janeiro de 1983. Em dezembro  
 168 de 1983, nós voltamos a Recife para, como eu digo, na brincadeira, desovar o Gabriel...  
 169 quer dizer, Rosane. [risos] Ele nasceu em Recife porque eu tinha a facilidade de o meu  
 170 pai ser médico e tinha uma obstetra, também, que era amiga da família e que  
 171 acompanhou Rosane, embora de longe, então isso facilitou. Maria Eugênia já nasceu em  
 172 São Paulo, é paulista. Nós não voltaríamos a viver no Recife porque a vida dos filhos é  
 173 toda aqui e eu me afeiçoei a São Paulo. Tem o Instituto Brincante, que vai completar 26  
 174 anos, então todas essas coisas vão se grudando.

175

176 [Você volta ao Recife para se nutrir dessas referências de arte popular, conversar com](#)  
 177 [pessoas, ver espetáculos, ou isso acontece aqui mesmo?](#)

178 Isso acontecia. Sempre que eu voltava lá, eu ia para os locais onde moravam os mestres  
 179 e fazia aulas com eles. Os filhos foram crescendo, também, os filhos foram fazendo aulas  
 180 com eles. A gente combinava, alugava um estúdio na cidade de Recife, e eles iam lá e  
 181 davam aula, ou seja, havia vários processos e procedimentos no sentido de eu ainda  
 182 continuar a avançar nos estudos e nas práticas. Mas, à medida em que eu fui enchendo o  
 183 meu pote, eu vi que essa fase já tinha sido concluída, ou, pelo menos, estava bem  
 184 salvaguardada. A partir daquilo que eu tinha aprendido, assimilado, passado no meu  
 185 liquidificador pessoal, já era uma outra coisa, embora bastante ligada àquela que me  
 186 subsidiou.

187

188 Mas eu nunca paro de estudar, de visitar, porque hoje nós temos uma ferramenta muito  
 189 boa que é a internet, então o Google às vezes mostra coisas para a gente que eu não  
 190 pensava que existiam ainda no Brasil ou fora do Brasil. Anteontem mesmo eu mostrei  
 191 uma coisa para Rosane e para Maria Eugênia que elas não acreditaram. Pois tem uma  
 192 manifestação folclórica, no México, de um bailado indígena, muito parecido com o  
 193 Caboclinhos recifense, inclusive com arco e flecha, com as preacas batendo. Eu descobri  
 194 quando eu estava procurando os procedimentos de catequese em outras regiões da

195	América Latina. E nisso, quando vi, me bati com um negócio desse... Eu abri e fiquei
196	surpreso... Inclusive tinha uma gaitinha solo, tambor... Agora, o ritmo não é exatamente
197	igual, é um ritmo mais europeu, mais marcado tonicamente.
198	
199	<b><u>A estetização do medieval no trabalho de Ariano Suassuna</u></b>
200	O caráter medieval do que fazemos aqui, essa é uma reflexão que eu faço posteriormente,
201	é um medieval que se reaclimata dentro de uma pulsação negra. Essa chave para mim é
202	que é muito importante. Porque você vê, por exemplo, uma dança portuguesa... os viras,
203	as chulas... é sempre muito marcada, e a dinâmica de movimento não é muito extensa.
204	No Brasil, esses passos, essas matrizes, entram numa outra conformação. A música
205	começa normalmente a ser sincopada, a acentuação deixa de ser embaixo para ser em
206	cima. E isso remodela a maneira de o corpo soletrar, ou traduzir, ou articular aqueles
207	movimentos.
208	
209	E parece que isso no México não foi tão forte quanto no Brasil. Primeiro porque a
210	presença lá de civilizações mais ricas, de culturas mais ricas, tinham deixado um estoque
211	muito rico. E depois porque, me parece que, pelo menos no México, a presença africana
212	não foi tão grande quanto foi da América Central para a América do Sul.
213	
214	Quando Ariano fala em uma arte erudita brasileira a partir das formas populares, por
215	mais que isso tenha uma abrangência universal, ele era um homem do sertão, um
216	nordestino, então essa arte erudita subsidiada pelo mundo popular trazia sempre um
217	imaginário muito daquela região. E como essa região realmente era muito povoada
218	desses emblemas, vamos chamar heráldicos, que não são propriamente heráldicos...
219	Porque a heráldica, como a gente sabe, é uma disciplina que estuda os brasões, os
220	emblemas das famílias, sempre com um viés meio aristocrático, meio nobiliárquico... E
221	não era com essa visão que Ariano imprimia o sentido de Armorial. O que ele colocava
222	como pontes entre esses dois mundos é que, por exemplo, uma camisa de um time de
223	futebol à época era tão heráldica, ou seja, era tão rica de símbolos, de emblemas, quanto
224	um brasão de uma família coletado dentro de um livro de heráldica. Ou seja, as cores, as
225	formas, o imaginário, flores, animais. Então, ele associava isso um pouco a uma presença
226	do espírito medieval na cultura nordestina. A própria capa dos folhetos, também, que às
227	vezes demonstrava essa presença medieval através de animais estranhos, através de
228	desenhos fabulosos, míticos, mágicos. Mas isso, embora seja uma característica muito
229	forte do Nordeste, é uma presença quase que nacional, numa escala menor, à medida que
230	a gente vai para o Sudeste. Mas lá no Norte também... o grafismo indígena podia ser uma
231	representação um pouco desse mundo heráldico.
232	
233	É fácil a gente apreender esse componente heráldico plasticamente, mas como seria a
234	tradução desse elemento plástico que a gente consegue discernir através do olhar, mas
235	discernir através da escuta? Em que medida uma música pode ser uma música armorial?
236	Em que medida um texto pode ser um texto armorial? A tradução que eu fiz do
237	Movimento Armorial é esse substrato popular brasileiro, esse mundo cultural que hoje
238	em dia eu chamo de uma linha de tempo cultural, paralela à linha de tempo ocidental,
239	dentro da qual desembocaram estoques da cultura ibérica. Mas a gente tem de ver que
240	os estoques da cultura ibérica que se fundem com os estoques negros e índios são das
241	classes subalternas. Eu acho que isso devia ficar bem claro quando a gente estuda cultura
242	brasileira em geral e a gente vê a presença portuguesa dentro de um todo único. E o
243	mundo português que se funde, que se estratifica no Brasil é um mundo português
244	também estratificado, porque é a única cultura que entra na formação do Brasil que já
245	vinha com um processo de classes sociais. Então é por isso que, quando a gente fala, por
246	exemplo, na dança... A dança que vai primeiro para o povo é a dança de São Gonçalo, é
247	a Folia de Reis, são os passos da Caninha Verde, etc, o que é completamente diferente
248	do universo da classe dominante. Então são dois Portugais que a gente tem aqui. Então,
249	eu entendo o Armorial justamente como a palavra-emblema desse outro mundo cultural

250	brasileiro, paralelo, sem colocar em uma escala de primeiro ou segundo. E que Ariano
251	metaforizava, adjetivava, por ser um homem sertanejo, através desse material
252	iconográfico que ele encontrava. Mas, por exemplo, as posturas das figuras do
253	candomblé, os cantos, os desenhos, podem ser representados também como figuras
254	armoriais e não fazem parte de um mundo medieval. A presença medieval no sertão é
255	maior do que em qualquer outro lugar.
256	
257	O mundo medieval, ou seja, que tem um estamento simbólico... Por exemplo, você vê as
258	roupas dos reisados, as roupas das cavalcadas... Você encontra semelhanças com os
259	paramentos, com as roupas do medieval ibérico, portugueses. E como esses elementos se
260	tipificaram mais no Nordeste, em algumas regiões do Centro, ao Ariano fazer o discurso
261	de uma arte brasileira a partir dessas formas heráldicas, que ele nutre a partir desse
262	imaginário europeu, pelo fato de ser um homem do sertão, o discurso dele é, sobretudo,
263	se apropriando desse universo que estava mais em torno dele. Agora, se você for estender
264	iconograficamente o mundo armorial, ou seja, as formas populares que se unem com o
265	mundo erudito, por que não estarem presentes, por exemplo, os símbolos das entidades
266	iorubanas? As figuras de Xangô... os desenhos... no corpo, por exemplo, a figura de
267	Oxóssi. O espírito é o mesmo, ou seja, é uma estética que não é realista. É transfiguradora
268	do real. E esse é um aspecto da cultura medieval. Porque quando você vê, por exemplo,
269	um emblema de uma família da nobreza ou uma camisa de futebol, ela não é uma pintura
270	realista. Não é um homem jogando a bola para fazer um gol, não tem uma barra ali. Não,
271	tem uma cobra. Se vale de símbolos. Então uma leitura que eu faço do Movimento
272	Armorial é que a arte armorial transfigura a realidade, não é uma arte de caráter realista
273	ou naturalista, principalmente naturalista.
274	
275	Então uma das leituras possíveis do sentido armorial é nessa linha, ou seja, de uma arte
276	transfiguradora do real. Mas depois há as leituras individuais. Raimundo Carrero, por
277	exemplo, começa com uma obra que tinha muito essa característica, mas tenho para mim
278	que, depois, na progressão da sua obra, eu não sei se, <i>stricto sensu</i> , a gente pode dizer
279	que ele é um escritor armorial, e em que medida isso possa existir. Eu mesmo, por
280	exemplo, me considero sim e não armorial. Sou armorial no sentido de que a arte que eu
281	faço tem um substrato popular forte, vindo dessa linha de tempo cultural, e isso é
282	incontestável. Mas, quando se liga o armorial especificamente a um mundo sertanejo, a uma
283	forma, então eu acho que o meu trabalho já transcende também esses limites. Mas eu
284	tenho para mim que Ariano não tinha essa visão fechada.
285	
286	Ele não mencionava outras regiões do país em relação a essa estética armorial, apenas o
287	Nordeste, como se tivesse havido tempo de se condensarem aqueles elementos que, se
288	tivesse havido tempo, fariam parte de todo Brasil. Então, quais são esses elementos?
289	Aquilo que todo mundo já sabe. Mário de Andrade não se cansava de dizer e já dizia até
290	com certo constrangimento: o Brasil se funde a partir dos elementos ibéricos, negros e
291	indígenas. Agora veja: o Brasil começa onde? No Nordeste. Bahia, Pernambuco... Bahia
292	com a primeira capital do país... extração canavieira. É um momento em que um
293	contingente muito grande de negros é traficada, é o maior momento de apreensão de
294	índios. Então a máquina produtiva começa mais cedo, e a máquina cultural também.
295	Então, por essa máquina cultural ter começado com anterioridade em relação a outras
296	regiões, ela evoluiu na fabricação de material simbólico, de representações
297	simbólicas mais cedo que em outras regiões. Grosso modo, por exemplo, se eu pego um
298	cavalo-marinho, que é um espetáculo de dança, música, canto, e eu comparo a outro,
299	como boi de mamão, em Santa Catarina, são dois folguedos dramáticos da mesma
300	família... você vai notar que um é mais rico em material simbólico... os passos são mais
301	complexos, a música é mais rica. Quando eu falo mais rica eu quero dizer que ela tem
302	maior complexidade, é mais rica de significados, de possibilidades. Eu acho que a
303	palavra é complexo, por mais que seja uma palavra chata, ou seja, os passos são mais
304	difíceis de aprender. Usando uma terminologia do Mário de Andrade: evoluiu mais

305 do que outras porque houve mais tempo. Se você vai para uma aula de dança e você  
 306 começa hoje, e você vai se encontrar com uma pessoa que começou uma semana antes,  
 307 aquela pessoa vai estar um pouco mais à sua frente. Para você aquela pessoa tem um  
 308 material um pouco mais complexo. Então eu acho que é assim o Brasil, com as diferenças  
 309 regionais de que lá em cima a gente tem uma presença indígena um pouco mais forte e  
 310 no sudeste a gente tem uma presença europeia um pouco mais significativa, e no  
 311 Nordeste é mais simétrico, são mais equacionados esses elementos, por uma questão de  
 312 tempo e de consolidação. E depois a gente tem de pensar que a cultura brasileira se  
 313 dinamiza nas outras regiões por força dos próprios ciclos econômicos. A extração  
 314 canavieira, depois da presença holandesa, já no final do século XVII, começa a dar sinais  
 315 de exaurimento. Mas, ao mesmo tempo, descobre-se ouro nas Minas. O que é que aqueles  
 316 fazendeiros, donos de engenho, iam fazer com os escravos? Eles os vendiam. E nessas  
 317 migrações [os escravos] não levavam só o corpo, levavam também o seu universo  
 318 simbólico, nas suas danças, nos seus batuques, levavam aquilo que eles já tinham  
 319 construído. Depois, quando vão para a região cafeeira, Vale do Paraíba... cacau na Bahia,  
 320 borracha lá em cima, charque no Rio Grande do Sul, pecuária... essa costura toda quem  
 321 fez foi o negro, foi o negro que transportou tudo isso... E uma outra coisa que eu descobri  
 322 recentemente é que a presença portuguesa é uma presença muito delimitada,  
 323 principalmente, ao norte português, região do Minho, região do Douro... A presença do  
 324 norte é muito maior do que de outras regiões. E isso não se deu no começo do Brasil, se  
 325 deu no século XIX. Eu acho que o norte português representa um pouco o que, para nós,  
 326 representa o Nordeste brasileiro. E é interessante porque o norte português está perto da  
 327 Galícia e está perto da Espanha, então era uma região de vinda da cultura espanhola, que  
 328 era muito rica também.

329  
 330 O Quixote é muito presente na obra de Ariano. Ele tinha uma admiração enorme. Tanto  
 331 é que a gente chamava Ariano de “Cavaleiro da Alegre Figura”, porque ele era sempre  
 332 brincalhão, sempre espirituoso. O Quaderna tem um pouco do Sancho Pança, também...  
 333 aquele lado meio rude, meio prevaricador. *Dom Pantero* é uma obra difícil para as  
 334 pessoas porque é muito voltada para a própria criação do plano mítico da obra dele.

335  
 336 **O Brasil real e o Brasil oficial / o povo castanho, mestiço**

337 Eu conversava um pouco com ele sobre isso, mas eram conversas mais pessoais. É um  
 338 Brasil com essa divisão estúpida de classes, que se reproduz em vários contextos, e eu  
 339 acho que o melhor contexto que a gente tem para examinar é esse agora. A gente está  
 340 com todas as páginas abertas. Esse Brasil cosmopolita, oficial, é um Brasil que está  
 341 presente no Rio de Janeiro, em Recife, em todas as capitais. Primeiro, é um Brasil que  
 342 não enxerga Brasil, quer dizer, não tem condições de enxergar isso que Ariano  
 343 enxergava, que eu acho que eu também enxergo, que você, provavelmente, deve  
 344 enxergar, que é um Brasil também rico em recursos humanos, rico em material simbólico  
 345 e que traduz de maneira mais veemente, que se identifica com as próprias aspirações  
 346 nossas. Esse Brasil é violentado continuamente.

347  
 348 A quem a gente pode imputar essa ignorância fatal do Brasil? Porque a ignorância que a  
 349 gente vê é uma fatalidade. Agora veja, essa ignorância fatal do Brasil faz parte do Brasil  
 350 que não é oficial. Então a gente dizer que o Brasil não oficial vai ser só dos pobres que  
 351 representam o Brasil? Também não é. Porque, se você olhar, o Brasil dos pobres não tem  
 352 uma compreensão intelectual do que o Brasil precisa porque não teve acesso nem só a  
 353 conhecimento formal, mas a uma visão, a uma consciência maior das coisas. Como se  
 354 pode colocar em pauta uma palavra como “democracia” se as pessoas não têm o menor  
 355 conhecimento do que isso representa? É uma palavra como outra qualquer. “Ditadura” e  
 356 “democracia” são palavras irrelevantes dentro de um léxico muito grande. Boa parte das  
 357 populações, as pessoas da classe média, da classe pobre, não estudam. Então a gente é  
 358 refratário do mundo ocidental pela porcaria dele, pelo pior que ele tem. Nós dizemos  
 359 “ocidentais”, “globalizados”, mas é pelo lixo deles. Ninguém lê, ninguém estuda,



360 ninguém acessa as verdadeiras contribuições. O Brasil está se nutrindo disso, e as  
 361 grandes mídias são implacáveis. Não há um discurso de “vamos olhar para outra  
 362 realidade, vamos ver outros caminhos que não sejam esses”. E esse é um caminho que,  
 363 infelizmente, é passivo, é inativo, porque é o da cópia, é o da pasteurização, é o da  
 364 banalização. Não coloca as pessoas para pensar dentro da dimensão que seria necessária  
 365 que se pensasse o Brasil. Então está difícil a gente dizer onde está o Brasil real e o Brasil  
 366 oficial neste momento. As coisas estão um pouco embaralhadas. Eu acredito que haja  
 367 um Brasil oficial e um Brasil real, mas, para a gente criar um discurso e localizar [cada  
 368 um], a gente precisa ter um pouco mais de cuidado. Quando Ariano utilizava esse  
 369 conceito, ele inclusive o usava a partir de uma observação de Machado de Assis, que se  
 370 referia à Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Mas, se você fosse para o Recife, você iria  
 371 encontrar também a Rua Nova, a Rua da Imperatriz. Eu, por exemplo, quando era  
 372 criança, ia brincar carnaval – meus pais me levavam para brincar carnaval – com roupa  
 373 de Roy Rogers, que era um caubói americano. Quando ele me levava vestido de índio,  
 374 era de índio apache, porque esse era o imaginário que vinha. E a gente assim vai,  
 375 gradativamente, dizimando o nosso imaginário. Como ele virou uma coisa folclórica, e  
 376 como o folclore é uma coisa despreziosa, sem nenhuma potência dinâmica cultural,  
 377 então tanto faz desaparecer ou não, porque virão os super-heróis americanos para povoar  
 378 o mundo, para serem os tradutores de todas as nossas aspirações. É muito interessante  
 379 porque os super-heróis são todos criados em Nova Iorque. Quer dizer o mundo de Nova  
 380 Iorque ser o mundo do planeta. É um mundo atroz, e a gente não está vendo. A gente  
 381 está na beira do vulcão, pessoal! E esse fogo está vindo aí, esse fogo está queimando por  
 382 aí. E ninguém está vendo que a gente está na beira de um vulcão.

383

#### 384 **As acusações de xenofobia contra Ariano Suassuna,**

385 [Ariano dizia não ser hostil a nenhuma cultura, mas não aceitava que o impusessem](#)  
 386 [nada...](#)

387 Ele tinha essa visão, embora o temperamento dele às vezes criasse uma visão meio  
 388 preconceituosa em relação a esse discurso. Eu digo na brincadeira, mas acho que posso  
 389 dizer aqui, que, por exemplo, nunca achei muito simpático quando ele ridicularizava o  
 390 alemão. Eu acho desnecessário, acho que não passa por aí. São características diferentes.  
 391 Eu não gostaria de ver, na Alemanha, alguém falando assim do Brasil. Mas é isso  
 392 mesmo... Nós, artistas, temos de ter muito cuidado com a emoção.

393

394 [E também com a influência que vocês têm, não é? Ele era muito respeitado como uma](#)  
 395 [voz, essa voz de preservação do Brasil real...](#)

396 Nesse ponto eu tive até um pouco de sorte, porque eu tive toda a presença cultural dele,  
 397 mas, ao vir para cá, os laços de dependência se afrouxaram. Sempre trabalhei de modo  
 398 independente, embora sempre que eu solicitava – uma letra aqui, uma música ali – ele  
 399 sempre... Mas, por exemplo, quando você estava falando das músicas, na verdade, eu  
 400 peguei a *Pedra do Reino* e eu musiquei algumas das obras ali. Por exemplo, “A Filha do  
 401 Imperador”, a música é minha. “A Nau Catarineta” é uma cantiga já existente, eu apenas  
 402 canto o que os músicos populares cantavam. A “Excelência” também foi uma cantiga  
 403 que ele me deu, ele me mostrou a melodia, é uma obra dele que eu canto e que está  
 404 somente de forma instrumental no primeiro LP do Quinteto. O “Martelo Agalopado”, eu  
 405 compus a melodia... eu nem digo compus porque é quase uma melodia tradicional dos  
 406 cantadores, é uma releitura. Então eu pude ter uma distância bem legal, com respeito, e  
 407 num contexto em que eu sei que... Eu acho que no fim da vida, Ariano tinha uma visão  
 408 religiosa dentro da qual eu já não me sentia à vontade. Conversando com ele, eu sentia  
 409 Ariano um homem cada vez mais voltado para um sentimento religioso cristão. Mas eu  
 410 acho que o substrato messiânico de Ariano, tirando a obra, foi se dissolvendo porque,  
 411 quando eu conheci Ariano, as pessoas diziam: “Ele é um monarquista!”. E depois,  
 412 quando eu conversava com Ariano, eu vi que essa visão monarquista dele tinha mudado.  
 413 Ou pelo menos não era a visão *stricto sensu* de restaurar a monarquia. Talvez a  
 414 idealização de um líder, e talvez isso um pouco impregnado da ausência paterna, talvez

415 ele transferisse um pouco isso, não sei... Então, mas eu dizia que eu acho que o  
 416 sentimento religioso dele foi se intensificando. Ele era um homem que comungava, que  
 417 acreditava nos dogmas da Igreja, pelo que eu vi, e eu confesso que eu fui cada vez indo  
 418 no caminho oposto... e continuo... [risos] cada vez mais longe...! [risos] Isso não abalou  
 419 a nossa amizade, mas eu sentia que, se eu entrasse nesse assunto, a gente não ia conversar  
 420 muito, não! [risos] Chegou um momento que era um interdito entre nós! [risos] Se nós  
 421 convivêssemos muito, eu acho que isso talvez fosse um ponto de atrito, de ruído. Mas  
 422 nunca houve esse ruído.

423

424 **O legado dos estudiosos sobre o Brasil: Ariano Suassuna, Mário de Andrade, Darcy**  
 425 **Ribeiro...**

426 Acho que Ariano será lembrado. Não sei em que dimensão, em que medida, a sua  
 427 performance como escritor, como ativista, como produtor cultural e de ideias vai  
 428 fermentar um Brasil com o qual nós sonhamos, não vamos ainda nos desvencilhar dessa  
 429 palavra. Eu encontro paralelos muito grandes entre o trabalho de Ariano e o de Mário de  
 430 Andrade. Para mim são dois pensadores que estão numa mesma estrada, numa mesma  
 431 rota, mas ainda estão longe de serem percebidos na sua dimensão. Acho que os trabalhos  
 432 se comunicam. Eu tive uma notícia de que, antes de o Quinteto Armorial ter esse nome,  
 433 Ariano parece que pensou em chamá-lo de Quinteto Mário de Andrade. Quem me falou  
 434 isso foi Dantas Suassuna, filho dele. Foi uma grande notícia. Eu tenho uma admiração  
 435 muito grande por Mário de Andrade. Estudo muito ele. E não tem quem tenha estudado  
 436 Mário de Andrade. Por exemplo, *As Danças Dramáticas do Brasil*, este livro  
 437 maravilhoso de três volumes... [pega um dos volumes] Olhe, ele faz uma introdução...  
 438 [observando as próprias anotações] Não é um livro, é um caderno de rascunho, não é?  
 439 [risos] Aliás eu vou escrever um estudo só sobre essa introdução. Eu elenquei cinquenta  
 440 tópicos. É uma introdução de trinta páginas. E ele tinha as rodas de pé de página e ainda  
 441 tinha asteriscos dentro das notas de pé de página. E anotava isso tudo com a mão. Não  
 442 tinha gravador nessa época quando ele saía pelo Nordeste, não. Ele anotava as pautas  
 443 com a mão. Ele ficava escutando, ali no pé do ouvido do cantador e copiava. Não tinha  
 444 tempo ruim para ele, não. Não teve nenhum intelectual brasileiro que fez isso que ele  
 445 fez. Ele deixou uma obra para compositores, para artistas. Eu não conheço um artista,  
 446 um músico brasileiro, um talvez, ou dois, que tenha visitado as obras... isso que ele fez.  
 447 Estou dizendo isso e, ao mesmo tempo respondendo à sua pergunta sobre o legado de  
 448 Ariano, porque é um legado vivo, intenso, forte, mas que nós não estamos sensibilizados  
 449 para receber. Então a gente faz essa pergunta de se vai ser possível a gente trazer esse  
 450 legado, não rememorar, porque comemorações a Mário de Andrade todo ano tem. Mas  
 451 não se vive Mário de Andrade, e o que tem de fazer é vivê-lo. E o que é vivê-lo? Botar  
 452 isto para os músicos escutarem, para ser referência. Fica dentro do mundo dos amantes,  
 453 dos intelectuais, das pessoas que escrevem sobre Mário de Andrade, fica restrito àquilo...  
 454 às mesas, aos seminários, aos congressos, à academia, que tem o seu valor e que escreve  
 455 coisas maravilhosas, mas isso precisa sair dela. Isso precisa ganhar o mundo, precisa ter  
 456 a função para a qual eles imaginaram e criaram. Então eu não sei dizer, porque o Brasil  
 457 é tão incerto. Agora, dentro de uma perspectiva otimista, eu acho que o Brasil só vai se  
 458 encontrar na medida em que se reencontrar com pessoas como ele, como Ariano, como  
 459 Darcy Ribeiro, e outros. Eu falo um pouco deles dois, e até falei de Darcy Ribeiro, porque  
 460 eles eram ativistas. [\[Suassuna tinha essa iniciativa com suas aulas-espetáculo e suas viagens pelo interior do Nordeste. Não ia só ele, ele levava uma trupe...\]](#) É. Foi a forma  
 461 mais interessante que ele encontrou, e que eu também tenho me exercitado um pouco. A  
 462 gente ficou tão órfão de saber o próprio país que, às vezes, a gente tem de se valer um  
 463 pouco até da teoria, da explicação ao mostrar o canto, a dança. Então, às vezes, tem que  
 464 fazer esse trabalho também. Eu acho que esse trabalho vai ter que ser feito, realmente,  
 465 não é? A gente já viu que comungar do Brasil só pelo carnaval, pela brincadeira, pela  
 466 dança não vai levar muito longe. A gente tem que entender um pouco.