

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

MARCOS PAULO TORRES PEREIRA

RESÍDUOS CULTURAIS E LITERÁRIOS DO MEDIEVO
EUROPEU CRISTALIZADOS NA IDENTIDADE DO HERÓI
SERTANEJO

FORTALEZA
2010

MARCOS PAULO TORRES PEREIRA

**RESÍDUOS CULTURAIS E LITERÁRIOS DO MEDIEVO
EUROPEU CRISTALIZADOS NA IDENTIDADE DO HERÓI
SERTANEJO**

Dissertação submetida à Coordenação de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira Pontes de Medeiros

FORTALEZA

2010

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

P493r

Pereira, Marcos Paulo Torres.

Resíduos culturais e literários do medievo europeu cristalizados na
identidade do herói sertanejo / por Marcos Paulo Torres Pereira.

– 2010.

144f. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro
de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Fortaleza(CE), 04/08/2010.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Francisco Roberto Silveira de Pontes
Medeiros.

Inclui bibliografia.

1-SUASSUNA, ARIANO, 1927- – ROMANCE D'A PEDRA DO REINO E O
PRÍNCIPE DO SANGUE DO VAI-E-VOLTA – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.
2-SUASSUNA, ARIANO, 1927- – PERSONAGENS – QUADERNA. 3-TEORIA DA
RESIDUALIDADE(LITERATURA). 4-LITERATURA MEDIEVAL. 5-SERTANEJOS
– USOS E COSTUMES. I-Medeiros, Francisco Roberto Silveira de Pontes, orientador.
II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III-Título.

CDD(22^a ed.) B869.34

MARCOS PAULO TORRES PEREIRA

**RESÍDUOS CULTURAIS E LITERÁRIOS DO MEDIEVO
EUROPEU CRISTALIZADOS NA IDENTIDADE DO HERÓI
SERTANEJO**

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração Literatura Brasileira.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros (Orientador)

Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof.^a Dr.^a Ana Márcia Alves Siqueira

Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof. Dr. Everton Alencar Maia

Universidade Estadual do Ceará-UECE

A minha Mãe, Fátima Capistrano, pelas veredas abertas.

A Olivia Mary, pelo amor e pela companhia.

A Cinthia e Soraya, minhas irmãs.

**“Quem mordeu a terra conserva seu gosto entre os dentes.”
(Paul Claudel)**

RESUMO

Resumo: O romance da *Pedra do Reino* é narrado pelo protagonista Pedro Dinis Ferreira Quaderna que, ao ser preso por autoridades do Estado Novo, em Taperoá, escreve sua epopéia, seu memorial, a partir das histórias de seus ancestrais. O *imaginário* que colore a *Pedra do Reino*, num fantástico cenário no qual a transfiguração do mundo sertanejo é filtrada pelos olhos do narrador Quaderna, a partir de um pensamento *remanescente* da *mentalidade* medieval européia, apresenta o cotidiano do sertão envolto pelo que denominamos de Nordeste Medieval, a ser compreendido na obra mediante a *Teoria dos Resíduos Literários e Culturais*. A teoria busca comprovar o papel do *imaginário*, da *memória* e da cultura dos povos na produção literária destes, trazendo à luz os substratos *mentais* que foram absorvidos pelo autor e que foram empregados na produção do texto literário, reciclados esteticamente através da *cristalização*. A *cristalização de resíduos culturais e literários* é a re-elaboração constante das experiências vividas, *memória* e *tradição*, em um novo contexto imaginativo, que traz à obra novas possibilidades criativas que se tornarão responsáveis pela geração de um ato discursivo entre leitor e texto, mediante o processo de identificação de si e do outro, além de possibilitar ao plano enunciativo uma “abertura da significação” na qual se estabelecem relações novas entre os significantes e seu sentido, *forjados* na *mentalidade*, de forma consciente ou inconsciente, gerando a *permanência* de *resíduos* de realidade, *sedimentos* (étnicos, culturais, históricos, artísticos etc.), que serão novamente materiais de criação simbólica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ou O CAMINHO QUE SE INICIA	10
1. A AÇÃO DE SUBSTRATOS MENTAIS NO FAZER LITERÁRIO ou À PROCURA DO REDIVIVO: A TEORIA DA <i>RESIDUALIDADE</i> LITERÁRIA E CULTURAL	14
1.1 Conceitos operacionais que dialogam com a teoria dos <i>resíduos culturais</i>	18
1.1.1 Híbridagens culturais	18
1.1.2 Identidade	19
1.1.3 Formas Simples	21
1.1.4 Mentalidade	23
1.1.5 Cristalização	25
1.2 A ação dos <i>resíduos culturais</i> : como nasce um <i>Martim Cererê</i>	27
2. CAMINHANDO PELOS BOSQUES DO ESPÍRITO MEDIEVAL ou A <i>MENTALIDADE</i> MEDIEVAL EUROPÉIA E SUA INFLUÊNCIA DIRETA NA FORMAÇÃO DO NORDESTE MEDIEVAL	37
2.1 A Igreja	41
2.2 O Cavaleiro Medieval	49
2.3 O Nordeste Medieval	57
3. DO CARVÃO AO CRISTAL, DO REAL AO SONHO: <i>MENTALIDADE</i> MEDIEVAL CRISTALIZADA NO ROMANCE A <i>PEDRA DO REINO</i> ou O INCRÍVEL FIDALGO PEDRO DINIS, O CAVALEIRO DO SERTÃO	69
3.1 Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Astrólogo, ou Dom Pedro IV, o Decifrador	81
3.2 A literatura de cordel	88
3.3 As “saídas de almanaque” de D. Dinis Quaderna	98
3.3.1 Ditados e provérbios	106
3.3.2 Alimentos, chás, porções, raízes e catimbós	112
3.3.3 Bestiário sertanejo	121
4. CONCLUSÃO ou O FIM DO CAMINHO E A NOVA JORNADA	129



INTRODUÇÃO

Situada em São Pedro da Aldeia, interior do Rio de Janeiro, está uma das maiores representações de arquitetura espontânea do mundo, a *Casa da Flor*.

Casa de pau-a-pique e pedras, a *Casa da Flor* começou a ser construída a partir de 1912 (três cômodos apenas: sala, quarto e depósito) e levou onze anos para ser levantada. *Levantada*, nas não concluída, pois durante sessenta e dois anos (1923/1985) o constante exercício da arte foi posto em prática por Gabriel Joaquim dos Santos, homem pobre, negro e analfabeto, a fim de orná-la de símbolos e significados, através da *ressignificação* dada a materiais comuns (telhas, cerâmicas, pedras, lâmpadas, vidros etc.) que foram empregados de maneira nova na construção de sua moradia.

Quando nos referimos à *Casa da Flor*, não podemos nos furtar da lembrança às obras do catalão Gaudí¹, que nos falam a cada detalhe, com quem Gabriel é constantemente comparado. O valor da obra de Gabriel cresce quando atentamos para seu aspecto simbólico, à proeminência significativa de cada elemento, de cada caco, de cada resíduo que constitui, colore e orna cada parede, piso e móveis. “Esta casa não é uma casa, isto é uma história, é uma história porque foi feita por pensamento e sonho”². Era assim que o autor definia sua casa, sua obra única.

O *arquitecto de sonhos*, com pedaços de objetos encontrados – e selecionados – em suas andanças pelas cercanias, com restos das construções locais, cacos de objetos jogados no lixo e coisas consideradas imprestáveis para o uso, construiu para si um “monumento à pobreza”, que a um só tempo exprimia sua identidade (na sua forma única de ver o mundo) e a *mentalidade* de um povo sofrido que encontra beleza e proveito naquilo que lhes resta.

Alegoricamente, a *Casa da Flor* é uma alusão aos métodos e visões da *Teoria dos Resíduos Literários e Culturais*³, na análise do processo criativo de tessitura textual. Nascida da necessidade de se estudar os sinais *residuais* de *mentalidade* (símbolos, valores, crenças, costumes, memória, imagens) que se fazem presentes na produção

¹ Antoni Gaudí foi um dos mais renomados escultores catalães, autor de edifícios religiosos de expressiva solenidade e complexidade. Sobre o autor, conferir CARMEL-ARTHUR, 2000.

² SANTOS, 2009. As citações do autor foram retiradas do *Site da Casa da Flor*, mantido pela Instituição que leva seu nome.

³ A *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, assim como seus conceitos operacionais, será explicada no próximo capítulo.

literária de um povo, a teoria nos possibilita perceber os elementos e nuances fundantes do texto literário.

A *Teoria dos Resíduos Literários e Culturais* busca comprovar o papel do imaginário, da memória e da cultura dos povos na produção literária destes, trazendo à luz os substratos *mentais* que foram absorvidos pelo autor e que foram empregados na produção do texto literário, trabalhados esteticamente através da *cristalização*.

A *cristalização*⁴ de *resíduos* culturais e literários é a re-elaboração constante das experiências vividas, *memória* e *tradição*, em um novo contexto imaginativo, que traz à obra novas possibilidades criativas que se tornarão responsáveis pela geração de um ato discursivo entre leitor e texto, mediante o processo de identificação de si e do outro, além de possibilitar ao plano enunciativo uma “abertura da significação” na qual se estabelecem relações novas entre os significantes e seu sentido, *filtrados*, de forma consciente ou inconsciente, pelos aspectos identitários que influenciam a *mentalidade* do povo no qual ele está inserido, gerando a *permanência* de *resíduos* de realidade, *sedimentos* (étnicos, culturais, históricos, artísticos etc.), que serão novamente materiais de criação simbólica.

Gabriel Joaquim dos Santos, sobre a *Casa da Flor*, dizia que a matéria-prima empregada na produção de sua obra dava-lhe um poder a mais, a permanência: “Aquelas flores é feita com caco, de telhas, é um coisa mais forte, caco de pedaço de pedra, porque quero fazer que fique aí, não se desmanche. A chuva bate, lava, é sempre, é uma sempre-viva aquilo”⁵. Os *resíduos* tornados em *cristais* no texto literário dão à obra este mesmo poder de permanência, a partir da relação entre a voz do autor, sujeito social, e a linguagem do seu exercício literário. A idéia do autor como *sujeito social* nos possibilita a compreensão das influências recebidas por seu discurso, pois a existência da linguagem está ligada à condição humana da convivência, à *identidade*, à *mentalidade* e à *memória coletiva*, lugares onde as experiências são mediadas lingüisticamente através da arte.

Permanência, pois os *resíduos* ultrapassam o presente. As influências recebidas pelo autor não se prendem apenas ao “agora”, mas a todo um repositório herdado de seus antepassados que torna redivivos uma miríade significativa que os caracterizavam, apontando à dimensão social e fornecendo elementos para um modo de ver a cultura,

⁴ *Cristalizar* é recolher do imaginário e da *mentalidade* dos povos substratos de tradição que serão reutilizados pela obra literária. O conceito será explicado mais detalhadamente no próximo capítulo.

⁵ SANTOS, 2009. Importante ressaltarmos a força das idéias que repousavam sobre os ombros desse homem. Comum, por sua origem; genial, por sua obra.

pondo em destaque a memória do povo e a sua “fala cristalizada” inerente ao texto literário.

As formas da fala cotidiana – e toda a bagagem identitária e significativa que ela carrega – são discursos que conservam e transmitem a continuidade da História e das tradições às novas gerações. A cristalização da fala cotidiana, e dos elementos concernentes à *mentalidade* que a produziu, torna-se responsável por conservar e por transmitir a memória social, através da obra literária, desses elementos que norteiam o viver comum da sociedade e seu imaginário.

No *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, sinais do medievo europeu se tornam perceptíveis na linguagem e na construção simbólica empregada na obra, que se apoderou de *resíduos* de *mentalidade*, como o fizera Gabriel Joaquim dos Santos na *Casa da Flor*, tomando para si o que era comum para ressignificá-lo numa nova existência significativa.

Esta dissertação de mestrado intitulada *Resíduos Culturais e Literários do Medievo Europeu Cristalizados na Identidade do Herói Sertanejo* estruturou-se na compreensão dos fatores identitários que caracterizam a personagem principal do romance, Quaderna: figura de constituição emblemática que simboliza o homem do sertão, nos valores, no imaginário, na *mentalidade*, servindo de referência simbólica àqueles que queiram compreender o *Castelo Literário* do fidalgo sertanejo Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, mediante as pedras que lhe serviram de base.

Não nos focamos na compreensão do herói sertanejo em si, mas aos fatores que identificam e formam sua forma de pensar e sentir. O espírito medieval é a tônica do pensar de Quaderna, por isso se faz necessário que compreendamos quais os principais caracterizadores desse espírito e como eles influenciaram o pensamento nordestino para que possamos, então, compreender como elas influenciaram o pensamento medieval sertanejo de Quaderna. No capítulo 1 discorreremos acerca dos *substratos mentais no fazer literário*, explicando os liames metodológicos da *Teoria dos Resíduos Literários e Culturais*, sua definição e quais os conceitos operacionais que dialogam com ela. Encerramos esse capítulo apresentando um modelo de análise à luz da *teoria*, explicando os aspectos fundantes da obra *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, no intuito de referendar a importância e a aplicabilidade dessa forma de compreender a obra literária.

No capítulo 2 desta dissertação, enveredamos pelos bosques do espírito medieval, explicando como a existência simbólica da *Igreja* e do *Cavaleiro Medieval* serviram de matizes ao que denominamos de *Nordeste Medieval*.

No capítulo 3, o mais extenso, discorreremos sobre os sinais de medievo que caracterizam o *Romance da Pedra do Reino*: a *fidalgua* de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna; a *literatura de cordel* e suas relações com o passado, além de enaltecer como ela influenciou o pensar de Quaderna; a origem, a estrutura e a funcionalidade de *almanaque* no imaginário nordestino e na Pedra do Reino; a ação das *Formas Simples*⁶ ditados e provérbios; *alimentos, chás, porções, raízes e catimbós*, tradição e magia na Pedra do Reino; encerrando este capítulo com *Bestiário sertanejo*, explicando a simbologia que os animais adquirem na obra.

Gabriel Joaquim dos Santos, com resíduos de materiais, erigiu sua *Casa da Flor*. Ariano Suassuna, com *resíduos culturais e literários*, construiu o castelo literário de Quaderna, o *Romance da Pedra do Reino*.

Pelos bosques do espírito medieval, caminhemos.

⁶ Como os demais termos que dialogam com a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, as *Formas Simples* terão seu conceito explicado detalhadamente no próximo capítulo.

1. A AÇÃO DE SUBSTRATOS MENTAIS NO FAZER LITERÁRIO ou À PROCURA DO REDIVIVO: A TEORIA DA *RESIDUALIDADE* LITERÁRIA E CULTURAL

O texto literário, como todos os outros, constitui um código passível de interpretação, não apenas no que se refere à mensagem por ele transmitida, mas no referente também à sua tessitura e às influências que recebe.

Numa perspectiva funcionalista, a literatura tem ofício social específico à medida que marca a alma do povo através da *crystalização* de imagens e símbolos com elementos formadores da sua *identidade*.

Não podemos entender a literatura como uma tipologia fechada em si mesma, mas como um todo comunicativo de sentido relacionado diretamente à *mentalidade* da sociedade que o produziu, observando os elementos já *crystalizados* nessa comunidade.

É necessária a compreensão de todo o sistema social desse grupo, sua religião, as relações sociais entre os membros que o compõem, a cultura, a economia, os valores, enfim, a totalidade da estrutura social, pois a literatura como representação do imaginário é parte do mundo real, relacionando-se diretamente com as formas de viver e pensar de uma sociedade.

Os conceitos de *superestrutura* e a *infra-estrutura*⁷ da sociedade não podem ser vistos em separado, mas através de um *prisma* dialético, pois a superestrutura social (a produção imaterial e conceitual: valores, religiosidade, mitos etc) influencia diretamente – consciente ou inconscientemente – tudo que é material e produtivo (as relações de trabalho, as relações do homem com a terra), base da infra-estrutura social.

A esse respeito, escreveu Bhabha:

A razão pela qual um texto ou sistema de significados culturais não pode ser auto-suficiente é que o ato enunciativo cultural – o *lugar do enunciado* – é atravessado pela *différance* da escrita. Isto tem menos a ver com o que os antropólogos poderiam descrever como atitudes variáveis diante de sistemas simbólicos no interior de diferentes culturas do que com a estrutura mesma da representação simbólica – não o conteúdo do simbólico ou sua função social, mas a estrutura da simbolização. É essa diferença no processo da linguagem que é crucial para a produção do sentido e que, ao

⁷ As noções marxistas de infra-estrutura (os fatos materiais, essencialmente econômicos e técnicos) e de superestrutura (as idéias, costumes, instituições) foram empregadas aqui na busca de se compreender tais conceitos de forma dialética na formação dos povos.

mesmo tempo, assegura que o sentido nunca é simplesmente mimético e transparente.⁸

A literatura é, portanto, uma reconstrução de fatos e acontecimentos, permeados de símbolos, que retransmite à comunidade ensinamentos e valores. Do lírico ao social e do social ao lírico, num constante exercício de criação e re-criação *crystalizadora* de imagens, *mentalidade e identidade*⁹.

Desse modo não podemos compreender o discurso literário como a representação da realidade, mas como um reflexo do real, que, por extensão, reflete também o *espírito* social (e tudo que lhe é inerente, como *mentalidade e imaginário*) da comunidade/povo na qual o poeta/escritor está inserido.

A representação do real se perfaz através de um exercício de referenciação no qual o sujeito poético busca na essência de sua arte, num discurso que a *priori* seria individual, o universal imanente à toda humanidade, mas sem esquecer de suas marcas espaciais e temporais.

Uma obra literária torna-se canônica quando não se restringe, tornando-se atemporal e universal, mesmo tendo sido criada sob o olhar de um indivíduo, ou ainda, de um povo ou região – mesmo que ainda os traga em sua essência.

Em seu livro *Cantos de Fuga e Ancoragem*, o poeta Linhares Filho deu vazão ao professor e crítico que é no estudo introdutório intitulado *Poesia*, ao definir sua percepção desta e da arte poética. Define a poesia como um atributo intrínseco, essencial e absoluto ao homem, visto que “a poesia contida no poema é a expressão do eu e o reflexo deste não-eu”¹⁰. Ainda nesse ensaio, complementa que “o poético está na capacidade de exprimir o humano [...] e no inusitado de expressá-lo”¹¹. Discurso que dialoga com as idéias de Theodor W. Adorno em *Lírica e Sociedade*, quando este assevera que “o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais”¹², vai além ao buscar no real a matéria que será retransformada pelo poema.

Em *Leitura de poesia*, Alfredo Bosi escreve sobre o texto de Adorno, citado acima, afirmando que lhe eram *particularmente felizes* os limites de interpretação do

⁸ BHABHA, 1998: 65.

⁹ Conceitos que serão definidos a seguir.

¹⁰ LINHARES FILHO, 2007: 35.

¹¹ Idem: 38.

¹² ADORNO, 1983: 193.

social na lírica, vaticinados pelo autor, enaltecendo seus limites em relação à sociedade e em que medida ela a ultrapassa¹³.

Se, como afirma Leyla Perrone-Moisés¹⁴, escrever um poema é magnificar um ou vários aspectos do real, desprezando outros, observando o que é cabível e o que não é para a construção de sentido do texto, então “a leitura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica”.

A literatura, conforme o exposto, torna-se um dos principais meios de formação do *imaginário*, o que delimita a referenciação do real na *mentalidade* e na alma do povo.

Ainda nas palavras de Adorno, “essa referenciação não deve levar embora da obra de arte, mas levar mais fundo dentro dela”¹⁵. Assim, o *universalismo* não se traduz no que todos dizem, e sim na percepção, através do *individual*, do simbólico inerente ao universal humano à proporção que percebe seu tempo, seu espaço numa forma nova, resultado do artifício do escritor.

Bentham afirma que “todo grande poeta foi um grande pensador”¹⁶. Desse modo, o conteúdo social de um texto literário ganha profusão significativa. Entretanto, com apoio em Adorno: “A grandeza das obras de arte consiste unicamente em revelar o que a ideologia oculta”¹⁷. Outrossim, não é o *real* em si que se torna tema, tampouco preceitos ideológicos ou sociais, mas sua referenciação, construída no artifício poético gerando arte, literatura.

A *Teoria dos Resíduos Literários e Culturais* é uma forma basilar de análise do processo criativo de tessitura literária que, por seu caráter ecumênico, possibilita caminhar pelas vertentes fundantes da polifonia de vozes que dialogam no texto.

A expressão *residualidade* foi empregada por Roberto Pontes em *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* em resposta à necessidade de se estudar os *sinais remanescentes* de *mentalidade* de outros povos que, através do processo de

¹³ BOSI, 1996: 36.

¹⁴ PERRONE-MOISÉS, 1990: 105.

¹⁵ ADORNO, 1983: 194.

¹⁶ BENTHAM apud LINHARES FILHO, 2007: 37.

¹⁷ ADORNO, apud BOSI, 1996: 36.

*hibridação*¹⁸, transmitem símbolos, valores, crenças, costumes, memória, imagens, enfim, *resíduos*, à produção literária de um povo. Escreveu Roberto Pontes:

Procurando agir metodologicamente, identifiquei uma espécie de literatura escrita em língua portuguesa por africanos, brasileiros e portugueses, mas que não pertencem às literaturas específicas desses povos. Verifiquei que a conformação ontológica da literatura *afrobrasilusa* reside precisamente na *hibridação cultural* que lhe é peculiar, toda cultura viva vem a ser produto de uma *residualidade*, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda *hibridação cultural* revela uma *mentalidade* e que toda a produção artística considerada erudita não passa da *crystalização* de *resíduos culturais* sedimentados¹⁹

Através de um exercício comparativista, a *teoria dos resíduos literários e culturais* busca comprovar o papel do imaginário e da cultura dos povos na produção literária destes, um caracterizador temporal e espacial da *mentalidade* de povos próximos ou distantes (tanto temporal, quanto espacial), mas não absorva no modelo “periodológico”, e sim nos substratos *mentais* absorvidos de uma *mentalidade* em outra (*resíduos* de um povo em outro) e reciclados esteticamente em suas obras através da *crystalização*.

Ora, se a cultura de um povo é composta de *resíduos* de realidade, *sedimentos* (étnicos, culturais, históricos, artísticos etc.) que serão novamente materiais de criação simbólica, então se tornam fértil campo os estudos provenientes da teoria da *Residualidade Cultural e Literária* à proporção que se pode identificar a presença das atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante que se torna rediviva no texto literário.

Os sintagmas *Residualidade Literária e Cultural* e *Literatura Afrobrasilusa* vêm sendo empregados após registro da pesquisa do Professor Doutor Roberto Pontes junto à Universidade Federal do Ceará e ao CNPq. Desde então, têm sido desenvolvidas pesquisas com base na teoria dos resíduos, das quais têm resultados trabalhos como *Literatura Afrobrasilusa e Residualidade, Nação Crioula, ou Afrobrasilusa?*, de Roberto Pontes, na Revista do Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste – GELNE; *O Caráter Afrobrasiluso, Residual e Medieval no “Auto da Compadecida”*, de Elizabeth Dias Martins, nos Anais de *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos e Anais do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Além disso, a Teoria vem sendo

¹⁸ Cruzamento entre indivíduos, culturas e mentalidades diferentes na variedade ou na espécie formando um todo novo.

¹⁹ PONTES, 199: 155.

empregada em dissertações de mestrado e em teses de doutorado, demonstrando o valor e a funcionalidade da forma de análise literária que ela possibilita.

A teoria dos resíduos literários e culturais vem sendo divulgada, também, através de apresentações em encontros, congressos e seminários, como *VII Encontro Internacional de Estudos Medievais*, de 01 a 04 de julho de 2007, no qual tivemos a oportunidade de apresentar a comunicação intitulada *Remanescência e Cristalização do Herói Medieval na Literatura de Cordel*.

Outros termos-chave são empregados ao desenvolvimento da teoria dos resíduos, como *hibridação* cultural e sincretismo, além dos conceitos de *identidade*, de *Formas Simples*, de *cristalização*, de *mentalidade* e de cultura.

1.1 conceitos operacionais que dialogam com a teoria dos *resíduos culturais*

1.1.1 Híbridações culturais

A expressão *hibridações culturais*, conceito operacional indispensável à compreensão da *identidade* dos povos, foi utilizada por Massimo Canevacci em *Sincretismos: uma exploração das híbridações culturais*²⁰, ao referir-se ao cruzamento entre indivíduos, culturas e *mentalidades* diferentes na variedade ou na espécie formando um todo novo. A *hibridação* entre culturas, nas palavras de Canevacci, é responsável pela criação do sincretismo na vida de povos que se relacionaram (mediante relações de colonização, de trocas comerciais etc.), gerando a transformação dos modos tradicionais de produção cultural, consumo e comunicação, além de influenciar o viver comum, gerando também novos sinais de *identidade* e de *mentalidade*, remodelando as relações entre os níveis alheios e familiares.

Devemos compreender que toda abordagem de grupo étnico define que há fronteiras entre os grupos, mas a ação da *hibridação* e da mestiçagem, ou seja, o encontro dos universos mentais e de raças gerando uma nova representação identificatória, alarga e confunde essas fronteiras. Entre *hibridação* e *mestiçagem* há diferenças, pois esta última, por ser de ordem biológica, não atende ao método de análise da *Teoria da Residualidade*, bastando para tanto entendermos e analisarmos a

²⁰ Devemos ressaltar que a obra de Canevacci, apesar de apresentar uma série de falhas de análise acerca da cultura brasileira, foi feliz em utilizar o sintagma *hibridação* nos moldes requeridos pela *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*.

hibridação como a criação de relações sociais próprias a um povo em formação, através de resíduos e remanescências, formando uma nova *identidade*.

Escreveu Gruzinski:

As relações entre vencedores e vencidos também assumiram a forma de mestiçagens, alterando os limites que as novas autoridades procuravam manter entre as duas populações. Desde os primeiros tempos, a mestiçagem biológica, isto é, a mistura de corpos – quase sempre acompanhada pela mestiçagem de práticas e crenças –, introduziu um novo elemento perturbador.²¹

Mestiçagens e hibridações não ocorrem necessariamente de forma simples. Muitas vezes – e talvez na maioria das vezes, conforme a necessidade de defesa de *identidade* dos povos – estas são marcadas por violência e dor. Outras vezes, no entanto, a *hibridação* se dá de forma silenciosa, sem que os povos percebam a ação da *hibridação* até que elas já façam parte de sua cultura. Nas palavras de Bhabha, “uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”²².

Ora, o contato entre povos, seja através de fronteiras e relações de cooperação, seja através de relações de dominação (bélica, econômica, cultural etc.), não passa incólume, sempre deixa marcas que, ainda conforme Gruzinski, dificilmente podem ser determinadas quanto ao seu início e fim, tornando-se (quando o povo dominado tem consciência dessa aculturação e deculturação, e decide lutar contra elas) perturbações em cadeia na *identidade* primária; quando não, de forma consciente ou inconsciente, acabam gerando um espírito de igualdade com o outro povo.

Entretanto, seja qual for a forma de contato e *hibridação*, o fruto acabado desta é uma nova *identidade*, singular em relação às anteriores que a formaram, gerando um novo sentimento de pertencimento e uma nova *mentalidade*.

1.1.2 *Identidade*

O conceito de *identidade* é outro dos termos-chave ao desenvolvimento da teoria dos resíduos. Traduz-se como um mosaico de sinais históricos, étnicos, sociais, geográficos, culturais, religiosos, dentre outros que possam distinguir o indivíduo dos

²¹ GRUZINSKI, 2001: 78.

²² BHABHA, 1998: 21.

demais e o aproximar, por semelhança e pertencimento, àqueles que lhe sejam semelhantes.

Mesmo pautada em uma dimensão individual, a *identidade* codifica-se como convenção social (uma convenção socialmente necessária), pois esta se torna “abrigo” para os indivíduos nas relações e inter-relações sociais, antropológicas e históricas, à medida que proporcionam a idéia de proteção ante os demais que lhe são diferentes e de cooperação entre os iguais.

A *identidade* se caracteriza como entidade abstrata, mas indispensável, como ponto de referência, e a ela se agregam inúmeros expositores de ordem biológica, histórica, cultural, sociológica, psicológica, etc. para identificar um indivíduo, no âmbito do “um”, complementando-se com outros *âmbitos do “um”*, num mosaico, no que se refere à *identidade coletiva* que caracteriza o grupo.

Stuart Hall²³, no entanto, distingue três concepções de *identidade*, a do *sujeito do iluminismo* (a do sujeito central, no qual a *identidade* era a essência do sujeito, de sua consciência, de sua razão, nascida com o indivíduo e desenvolvida ao longo de sua existência); a do *sujeito sociológico* (a negação da autonomia do Iluminismo na constituição da *identidade*, fruto da relação entre indivíduos de uma mesma comunidade identificadora que lhe são importantes, a *identidade* tradicional definida por Lévi-Strauss); e a *identidade do sujeito pós-moderno* (a quebra da idéia de *identidade* única e imutável, mas de várias *identidades* numa *Identidade*, processo que produz o *sujeito pós-moderno* “conceptualizado”, que não tem *identidade* fixa, essencial ou permanente). Dessa concepção de sujeito e *identidade*, afirma o autor:

O sujeito assume *identidades* diferentes em diferentes momentos, *identidades* que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há *identidades* contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A *identidade* plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de *identidades* possíveis, em cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.²⁴

Nestes termos, a *identidade* não exige adesão inequívoca e fidelidade exclusiva do indivíduo, visto que pode haver *identidades* dentro de uma mesma fronteira, onde elas convivem, transformam-se, hibridam-se.

²³ HALL, 1999: 10-14.

²⁴ HALL, 1999: 13.

Entretanto, mesmo que haja tantas *identidades* quantos forem os grupos nos quais o indivíduo esteja inserido numa relação de pertencimento, há uma *identidade matriz* da qual emerge esse indivíduo, aquela formada mediante influência da história, da geografia, das relações sociais etc., que matizam o corolário identitário do “um” e do grupo.

É nessa perspectiva que se estrutura o estudo da teoria das *remanescências culturais*, nos sinais identitários de *mentalidade* indispensáveis à construção da obra literária.

1.1.3 *Formas Simples*

Entre os elementos estruturais da *mentalidade* estão as *Formas Simples*, definidas por André Jolles como os traços de espírito de uma comunidade nas histórias e nas produções imateriais populares e folclóricas. Pertencem a este universo *cristalizado* as lendas, os mitos, as gestas, os provérbios, os casos, os contos, as memórias, os traços de espírito, as adivinhações, a música folclórica...

As *Formas Simples* nascem da *disposição mental* do povo em *cristalizar* o ser e/o acontecimento referencial num *gesto verbal*, através de propriedades específicas de *querer dizer* e *significar*. Estas surgem da necessidade de tornar o ser ou o fato analisado mais *próximo* de si e da comunidade na qual está inserido o indivíduo, transformando-se em marcador de *identidade* o substrato desta *cristalização*.

A ação das *Formas Simples* se perfaz em dois aspectos: o ideológico e o lingüístico. O indivíduo, na ação contínua da linguagem através da fala, transforma o fato e/ou o ser, empregando seu conhecimento lingüístico e prévio de mundo, em *conceito* assimilado do ideológico para o lingüístico. Entretanto, à medida que esses *conceitos* lingüísticos são *cristalizados* nas inter-relações sociais das comunidades, passam a fazer parte novamente do campo ideológico, servindo de *substratos* a novas *Formas Simples* e demais produções imateriais da comunidade.

David Gonçalves²⁵ assevera que “se o povo estabelece tais inter-relações e as conserva, temos o nascimento, a vida e a continuidade das *Formas Simples*, podendo desaparecer ou dar origens a outras possíveis formas”.

²⁵ GONÇALVES, 1998: 37

Aqui cabe uma ressalva: *formas literárias* e *formas cultas* são termos homólogos que não perdem na escrita a tonalidade da fala, assim como seu espírito fundador, na construção significativa do enunciado²⁶. Transpor para a obra literária não a forma dialetal normativa, mas os falares e o imaginário do povo, num “estilo que tivesse os bulbos mergulhados no húmus nativo” traz ao texto, através do registro e *crystalização* das *Formas Simples*, os substratos que identificam o leitor, tornando a transformação do texto em algo próximo, íntimo, pertencente por natureza à *identidade* do povo que o produziu: uma revivificação das coisas através do trabalho contínuo nas *remanescências culturais*. Essas dimensões passam a ser re-transformadas num processo de *crystalização* da *mentalidade* que, mesmo gerando um “sinal” novo, uma obra nova, ainda mantém vivo os *resquícios* de sua formação.

Jolles define que

os elementos que decorrem de uma determinada disposição mental e da Forma que lhe corresponde só tem validade no interior dessa Forma. O universo de uma Forma Simples só é válido e coerente em seu próprio interior; desde que se lhe retire um elemento para transpô-lo a outro universo, tal elemento deixa de pertencer a uma esfera original e perde a validade.²⁷

Outrossim, à proporção que as culturas se tornam, direta ou indiretamente, fronteiriças e que a ação da *hibridação* nelas se faz perceber, substratos de memória e *identidade* passam a se traduzir em *tradição*²⁸, através de relatos, contos, histórias etc. O *habitar* no coração dos povos desse contato fortalece o simbólico, transformando, sob matizes próprios, a *residualidade* literária e cultural, para que, num povo novo, distinto do anterior, possa ressurgir a mesma disposição mental que originaria a *forma simples*.

Nesses termos, as *Formas Simples* e demais *resíduos culturais* passariam então, no momento e situação devida, a se manifestar no espírito de outros povos sempre que houvesse uma semelhança com o momento e a situação originários da *disposição mental* primária que as gerou no espírito de outros povos.

²⁶ Na origem da Forma, apresenta teor individual; no uso, entretanto, adquire aspecto social por ter sido aceita pelo grupo.

²⁷ JOLLES, 1976: 38

²⁸ O conceito de *Tradição* que aqui empregamos, devemos ao filósofo Gerd Alberto Bornheim. Segundo Bornheim, a palavra “tradição” vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente *entregar*, designa o ato de *passar algo para outra pessoa*, ou *passar de uma geração a outra geração*. Em segundo lugar, os dicionaristas referem à relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da *tradição*, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração (BORNHEIM, 1987: 18).

1.1.4 Mentalidade

Rotinas e ritos, o humano e o divino, o comum e o extraordinário se alternam na vida das sociedades, onde se sucedem constantes transformações marcadas por um mosaico de símbolos e significados os mais vários, quer os de forma individual, quer os de forma coletiva, que fundam o espírito.

A história individual, a biografia, se faz precisamente pela alternância de situações que foram esquecidas com situações que “guardamos” e denominamos “memória”. O que guardamos – só se guarda aquilo que é importante ao coração –, por sua vez, traduz-se pela escolha valorativa (consciente ou inconsciente) desse todo dialético que é nossa vida (repetimos: “rotinas e ritos, o humano e o divino, o comum e o extraordinário”) embasada em existências simbólicas.

O significado daquilo que guardamos está em signos individuais – referentes à psique – e coletivos – referentes ao social e ao cultural – que, num constante jogo de porquês, manifesta, de maneira muito precisa, na estruturação da memória, o arcabouço de escolhas forjadas na *mentalidade*.

As concepções referentes às *mentalidades* ganharam força com os estudos dos pensadores da Escola dos Annales, da qual Lucien Febvre e Marc Bloch foram os fundadores. Foi Marc Bloch que propôs a *história das mentalidades*, em 1924, sem ter definido o conceito e pouco ter utilizado o termo. Jacques Le Goff e Georges Duby também participaram do movimento, o qual viria a ser fundamental para o estabelecimento da Nouvelle Histoire francesa, campo fértil ao desenvolvimento do conceito de *mentalidade*²⁹. Isso se deu por a Escola dos Annales propor uma nova perspectiva de ver a história, através de um prisma que a visualizasse em microestruturas que compõem as *mentalidades*, e não através de revoluções, de batalhas e de conflitos de grande porte.

O conceito de *mentalidade* que empregamos aqui se deve a Jacques Le Goff, que define o termo como aquilo que permanece na formação dos povos, envolta na história das estruturas mentais comuns a uma categoria social, a uma sociedade, a uma época: “a *mentalidade* é aquilo que muda mais lentamente”³⁰. Desse modo, compreender o objeto de estudo da *mentalidade* é perceber que o coletivo é o Norte a ser seguido, no seu caráter temporal e a-temporal, buscando entendê-lo em sua estrutura, mediante

²⁹ FRANCO JÚNIOR, 2003: 74.

³⁰ LE GOFF, 1998: 72

heranças, continuidades, *tradição*³¹, na reprodução mental das sociedades. Se, como afirma Franco Júnior, a *mentalidade* “é a instância que abarca a totalidade humana”³², então a *mentalidade* de um indivíduo histórico, sendo esse um grande homem, é justamente o que ele tem em comum com outros homens de seu tempo.

Quanto à relação do indivíduo com estas estruturas, afirma Le Goff:

O nível da história das mentalidades é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos particulares da história, porque revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento, é o que César e o último soldado de suas legiões, São Luís e o camponês de seus domínios, Cristóvão Colombo e o marinheiro de suas caravelas têm em comum.³³

Esse conjunto de manifestações intelectuais e psíquicas que denominamos de *mentalidade* é representado na memória (por aquilo que vivemos e que, sem significados, pouco permanece, e por aquilo que é lembrado na saudade e que, por isso, não morre na distância do passado) pela ação da *identidade*. Não obstante, essa “forja” pela ação da *mentalidade* gera um “sujeito universal”, à proporção que as “visões de mundo” do coletivo são as que esse indivíduo acalenta na memória. Essas experiências passam a ser os caminhos das escolhas posteriores – agora pela ação do *imaginário*³⁴ e da *identidade* – na tentativa de, se não recriá-las, viver situações que se assemelhem àquelas que foram importantes e ficaram na memória, pois o indivíduo se constrói na lembrança e se apaga no esquecimento.

Não há como negar o parentesco entre *mentalidade* e *imaginário*. Sobre a relação entre eles, Franco Júnior assevera:

Acreditamos que imaginário não recobre as noções de mentalidade e de representação, complementa-as, articula-se estreitamente com elas. Se a mentalidade é o complexo de emoções e pensamento analógico (estruturas arcaicas sempre presentes no cérebro), imaginário é a decodificação e representação cultural (portanto historicamente variável) daquele complexo.³⁵

O conceito de *mentalidade* é algo complexo e abrangente, que não se fragmenta ou se diferencia em cada região, devido à longa duração das estruturas mentais. As

³¹ Aqui, novamente, empregamos o termo ns moldes traçados por Gerd Alberto Bornheim, a *transmissão* de geração a geração forjando a permanência da *mentalidade* no social, ou seja, delimitando a maneira pela qual se reproduzem mentalmente as sociedades.

³² FRANCO JÚNIOR, 2003: 89.

³³ LE GOFF, 1998: 71

³⁴ Hilário Franco Júnior define *imaginário* como “tradução histórica e segmentada do intemporal e universal. Um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração” (FRANCO JÚNIOR, 2003: 95-96).

³⁵ FRANCO JÚNIOR, 2003: 95.

manifestações historicizadas e individualizadas de cada comunidade são manifestações de *imaginário*. A manifestação de idéias no *imaginário* requer, em torno de um dado saber, para a criação do sentido, influências de acontecimentos políticos, culturais, econômicos, sociais etc., mediante os liames de *mentalidade* herdada. Definiu Le Goff:

Sentia muito claramente nossa entrada numa outra era. Adivinhava que essas mudanças materiais, cotidianas, eram um dos componentes fundamentais da História. Que a História, ainda uma vez, não se limitava às batalhas, aos reis, aos governos. Uma certa maneira de ser e de pensar tornava-se ultrapassada. Mais tarde, chamaria esse movimento de mudança de mentalidade – mudança que acompanharia as trocas materiais.³⁶

Nesses termos, o termo *mentalidade* torna-se caro conceito à *Teoria da Residualidade*, visto não ser possível conceber o princípio *residual* sem o compreender que o que resta, o que remanesce, é o *espírito* fundador dos povos, a *mentalidade*.

Cabe a *residualidade* buscar o conjunto de substratos de comportamentos espontâneos enraizados pelas heranças culturais, enaltecendo os traços comuns de formas de pensamento que se tornaram basilares à formação dos povos, retransmitidos e recriados através da ação do *imaginário*, em caráter identificador destes povos em formação. Em outras palavras, a *residualidade* busca os símbolos ancorados no tempo (*mentalidade*) em manifestações segmentadas (*imaginário*), matizadas pelo *espírito* do indivíduo (*identidade*) que, como ser social, reflete em sua forma de pensar os símbolos e significados de seu grupo que, por sua vez, são marcados pelos ditos “símbolos ancorados no tempo”, ou seja, *mentalidade*, em um processo de reificação significativa.

Cabe a *residualidade*, na análise de obras literárias, identificar resquícios recorrentes de uma *mentalidade* em outra *mentalidade*, de ordem cultural e literária, que denunciam uma constância residual de determinados fenômenos e sua permanência enquanto atitude mental inconsciente.

1.1.5 Cristalização

O conceito de *cristalização* que utilizamos aqui devemos a Guerreiro Ramos que, em *Introdução à Cultura*, definiu o termo nos moldes que empregamos nesta dissertação. Segundo o sociólogo, cristalizar é recolher do imaginário e da *mentalidade* dos povos aquilo que é importante e que, por isso, tornou-se *tradição*. Todavia, tais

³⁶ LE GOFF, 2006: 27.

elementos não são apenas registrados, e sim re-transformados em novas situações, em novos contextos, em novas vivências, mediante a ação incessante de retomada daquilo que é significativo a esse povo.

Cristalizar é retirar do comum e do tradicional, da memória do povo, sinais que serão redivivos na obra de arte acabada. Entretanto, esse registro não sentencia o final do exercício de *cristalização*, pois, no contato com a obra de arte, esse cristal adotará novos significados que passarão novamente a ser objeto de revivificação simbólica.

Fustel de Coulanges fixou em *A cidade antiga*, mesmo sem empregar os conceitos com os quais ora trabalhamos (tais como *residualidade*, *mentalidade* e *cristalização*), idéias que bem os justificam:

Felizmente, o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo no seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores. Se ele descer à sua alma poderá encontrar e distinguir nela as diferentes épocas pelo que cada uma deixou gravada em si mesma. Observemos os gregos nos tempos de Péricles e os romanos dos tempos de Cícero: levam consigo marcas autênticas, e o vestígio indubitável de séculos mais remotos. O contemporâneo de Cícero – falo sobretudo do homem do povo – tem a imaginação cheia de lendas; essas lendas lhe vêm de tempos antigos, e são testemunhas de seu modo de pensar. O contemporâneo de Cícero serve-se de uma língua cujas raízes são extremamente antigas; essa língua, exprimindo o pensamento de épocas acabadas, foi modelada de acordo com esse modo de pensar, guardando o cunho que o mesmo transmitiu de século para século. O sentido íntimo de uma raiz pode às vezes revelar uma antiga opinião ou um antigo costume; as idéias transformaram-se, e os costumes desapareceram, nas fiaram as palavras, imutáveis testemunhos de crenças desaparecidas. O contemporâneo de Cícero obedece a determinados ritos nos sacrifícios, nos funerais, nas cerimônias nupciais; esses ritos são mais antigos do que ele, e a prova é que não correspondem mais às suas crenças. Mas, olhando de perto os ritos que observa e as fórmulas que recita, encontrar-se-ão vestígios do que os homens acreditaram quinze ou vinte séculos atrás.³⁷

A teoria dos resíduos apodera-se desse conceito a fim de estabelecer os caminhos no imaginário que foram percorridos pelo escritor na tessitura da obra literária, resgatando da memória e da *mentalidade* aquilo que é tradicional, e que foi re-transformado – cristalizado – num todo novo repleto de sentido.

Esse “apoderar-se” do passado torna redivivo o que passou, não como mera cópia – insistimos –, ou imitação, mas como recurso que possibilita estreitar as relações entre texto e memória do autor, texto e *memória* do leitor.

Para matizar nossa idéia, citamos Ângela Kleiman:

³⁷ COULANGES, 1961: 30-31.

A compreensão de um texto é um processo que se caracteriza pela utilização de *conhecimento prévio*: o leitor utiliza na leitura o que ele sabe, o conhecimento adquirido ao longo de sua vida. É mediante a interação de diversos níveis de conhecimento, como o conhecimento lingüístico, o textual, o conhecimento de mundo, que o leitor consegue construir o sentido do texto. E porque o leitor utiliza justamente os diversos tipos de conhecimento que interagem entre si, a leitura é considerada um processo interativo. Pode-se dizer com segurança que sem o engajamento do conhecimento prévio do leitor não haverá compreensão.³⁸

O exercício de *cristalização*, portanto, aproveita esses conhecimentos prévios do leitor para, através do reconhecimento de si e do outro, atrair o leitor à construção de sentido do texto. Umberto Eco, em *Seis caminhos no bosque da ficção*, cunhou em ouro o conceito de que o texto “é uma máquina preguiçosa à espera de um leitor que a movimente”, levando-nos a crer que o exercício de *cristalização* passa a ser o *óleo* que lubrificaria essa máquina, por facilitar o exercício de interação entre o leitor e a obra.

Apesar da *cristalização* ser um conceito novo, há muito seu exercício é praticado por grandes escritores da língua portuguesa, como Garret, em Portugal (que transformou em eruditas obras resgatadas ao povo), como José de Alencar, no Brasil (que ao produzir *Iracema* utilizou lendas indígenas do Ceará³⁹), Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Mário de Andrade, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes, só para citar alguns.

Exemplificando o exposto, analisamos a ação da *residualidade cultural* na obra *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo.

1.2 A ação dos *resíduos culturais*: como nasce um *Martim Cererê*

Cassiano Ricardo, autor de *Jeremias sem chorar* (1965) e *Deixa estar, jacaré* (1931), entre tantas outras obras, *experimentou* com a palavra em seu fazer lírico. Sua primeira obra publicada, *Dentro da noite* (1915), de tendência simbolista, apresentou à literatura brasileira um autor em constante transformação de sua arte, que passou do parnasianismo do *Jardim das Hespérides* (1920) para a interiorização do homem em *Um dia depois do outro* (1947), até chegar ao nacionalismo de *Martim Cererê* (1928).

Praticante de um *lirismo de estilo*, ou seja, da plena consciência do poético e dos recursos da palavra na construção do *todo significativo da poesia*, Cassiano Ricardo

³⁸ KLEIMAN, 1997: 13.

³⁹ “Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária”. ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*.

construiu uma linguagem pautada pela recriação e pela *necessidade de ousar* na investigação do mundo através da poesia, no intuito de *conhecer* e *sentir*. Nas palavras de Nereu Corrêa foi “um poeta que parte do racional para o lírico, mas do racional catalisado pelo lírico”⁴⁰.

Cassiano foi um daqueles casos raros de artífices que não se satisfaz e não se deixou estagnar nas experiências e linguagens da arte: sua obra estrutura-se na constante depuração da forma e da expressão. O exercício, ou melhor, a *necessidade* de experimentação que Cassiano Ricardo *reclama* de seu ofício é o que o faz modificar seus poemas e livros publicados⁴¹. Assim, *Martim Cererê*, editado pela primeira vez em 1926, teve nas edições subseqüentes modificações e/ou acréscimos de novos trechos. Em 1938, prefaciada por Menotti Del Picchia, surgiu a edição “definitiva” daquele poema, a 6ª..., para ser modificada novamente em 1944, na 7ª edição. A edição definitiva – de fato! – foi a 11ª, em 1962, editada pela Saraiva S/A e ilustrada por Tarsília do Amaral.

Sobre Martim Cererê, escreveu Mário da Silva Brito:

Oriundo dos rascunhos que são *Borrões de verde e amarelo* e *Vamos caçar papagaios* ambos de 1927, propõe uma visão épica da história pátria, exalta o bandeirismo, busca uma mitologia nacional, vincula-se à civilização cafeeira e à civilização industrial. É, ao mesmo tempo, poema ligado à terra e à grande cidade. É o produto de um momento de grandeza, de formação, de uma consciência de grandeza. Canta uma raça nova, produto da miscigenação e que deveria resultar num tipo especial de brasileiro – o brasileiro filho de todos os povos, feito da percentagem de todos os sangues – do branco, do índio, do preto e de todos os imigrantes. É um livro didático que ilustra a tese da “democracia biológica”, ou seja, a democracia fundada na ausência de preconceitos de sangue.⁴²

Seu enredo, nas palavras do autor, estrutura-se do seguinte modo:

- 1) A moça bonita morava na Terra Grande.
Chamava-se Uiara.
- 2) Um índio quis casar com ela, mas a moça bonita exigiu a Noite, porque tudo era sol (só Brasil).
- 3) O índio descobriu que a Noite estava dentro do fruto da tucumã – espécie de fruto proibido. Foi colher o fruto, mas abriu-o antes da hora, e pronto.
Não pôde casar com ela.
- 4) Nisto chega o marinheiro, o homem branco, e se declarou candidato.
– Vá buscar a Noite.
- 5) Então o marinheiro partiu e foi buscar a Noite. E trouxe a Noite (a noite africana), no navio negroiro.

⁴⁰ CORRÊA, 1976: 83.

⁴¹ A 2ª edição de *Vamos caçar papagaios*, de 1933, por exemplo, pouco traz em comum com a 1ª, de 1926.

⁴² BRITO, 2004: 38.

- 6) Então a Uiara se casou com ele.
 7) Então nasceram desse matrimônio racial os Gigantes de Botas, que sururucaram no mato.
 8) E que foram deixando, por onde passavam, o rasto vivo dos caminhos, dos cafezais e das cidades.⁴³

Sobre a obra, Nereu Corrêa escreveu que “Cassiano Ricardo procurou fazer do seu poema, não um simples corolário de espírito grupal [presente nos ideais Modernistas], mas uma obra que, refletindo esse espírito em suas dimensões nacionalistas, fosse capaz, ao mesmo tempo, de ultrapassar as fronteiras históricas daquele momento”⁴⁴.

O diferencial de *Martim Cererê* reside nas transformações das *Formas Simples* em formas literárias – elevadas à máxima potência no “limar” do verso de Cassiano Ricardo –, à proporção que o espírito do *Brasil menino* se *crystaliza* na poética dos poetas e dos heróis.

Ligia Marcone Averbuck afirma:

Ao mergulhar no inconsciente coletivo e individual, para construir seu texto, o poeta traz à tona todo um sistema de associações que, constituindo o tecido do discurso, obedece a motivações persistentes. Identificar o sistema destas motivações significa clarear os princípios do poema, seus rumos e sua proposta: a organização das palavras do texto não se faz, de modo algum, de forma casual. [...] O critério de seleção destas imagens pode falar não apenas de uma certa realidade, mas o faz também, certamente, com a organização perceptiva do poeta.⁴⁵

Desse modo, o autor de *Martim Cererê* recria através de seu estilo – e de sua percepção de mundo – o substrato da cultura imaterial do povo brasileiro.

A *hibridação* como mote da obra, no que tange à forma (linguagem popular e *Formas Simples* com o conhecimento apurado do fazer lírico) e ao conteúdo (a miscigenação do povo brasileiro), evidencia-se desde a dedicatória, uma ilustração coincidente com as interpretações possibilitadas pela teoria da *residualidade cultural e literária*:

O seu nome indígena era Saci-pererê. Devido à influência do africano o Pererê foi mudado pra Cererê. a modificação feita pelo branco foi para Matinta Pereira; e não era de se estranhar (diz Barbosa Rodrigues, no seu *Poranduba Amazonense*) que ele viesse a chamar-se ainda de Matinta Pereira da Silva.

⁴³ RICARDO, 1978: 164.

⁴⁴ CORRÊA, 1976: 44.

⁴⁵ AVERBUCK, Lígia Marcone. *Ob. cit.* p. 143.

Daí Martim Cererê. É o Brasil-menino a quem dedico este livro de histórias e figuras.⁴⁶

Resíduos culturais são encontrados, ainda, no primeiro poema da obra, *Coema Piranga*, onde o *Gênesis* judaico-cristão da criação do mundo é *crystalizado* no mito indígena de criação do Brasil:

De primeiro mundo
só havia sol mais nada
noite não havia

havia só amanhã
uma manhã espessa
com a coroa de plumas
vermelhas à cabeça
só manhã no mundo

pois noite não havia
só manhã no mundo
sem nenhuma idéia
de haver noite nem dia

era tudo o Brasil
tudo era madrugada
não havia mais nada
todas as mulheres
eram filhas do sol
na manhã gentil

e os homens cantavam
que nem pássaros nus
pelos galhos das árvores
sem noite sem dia
porque só havia só um
noite não havia

no começo do mundo
tudo era madrugada
tudo era só mais nada
tudo amanhecia
permanentemente
num contínuo arrebol

Sem ara nem pituna
sem noite nem dia
cantava o tié-piranga
num ramo do sol
sem nenhuma idéia
de uma noite haver noite
ou de um dia haver dia

mas dois frutos havia
e num deles morava
a Noite no outro o Dia

⁴⁶ RICARDO, 1978: 2.

mas ninguém sabia
em que galho em que arbusto
é que a noite estaria
e onde estava o dia

não havia o medo
de perder a hora
ou contar-se um segredo
só havia sol se rindo
se rindo grande e real
como ruivo animal
dentro do matagal

de primeiro no mundo
noite não havia
tudo era mesmo dia
de tanto sol que havia
era o tempo imóvel
não havia esta coisa
chamada noite e dia
só havia sol mais nada
noite não havia

só manhã no mundo
noite não havia

Mesmo já tão explicada, parece-nos oportuno diferenciar a teoria dos *resíduos culturais e literários* da *teoria do intertexto* através deste poema. O texto bíblico diz que “no princípio criou Deus os céus e a Terra. A Terra, contudo, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas”. *A priori*, analisando *Coema Piranga*, parece-nos que o intertexto foi o exercício empregado pelo autor. No entanto, se o analisarmos apenas a través da *teoria do intertexto*, dois aspectos importantes da obra não serão trazidos à baila: 1) O emprego das *Formas Simples*: “de primeiro no mundo”; “manhã gentil”, transformada em *forma simples* através da alusão fonética com “mãe gentil” do Hino Nacional; “que nem pássaros nus”, através da metáfora; “sem ara nem pituna”; e “mas dois frutos havia / e num deles morava / a Noite no outro o Dia”, da *cristalização* do “fruto proibido”; 2) A *cristalização da mentalidade* judaico-cristã: mesmo a Bíblia sendo o conjunto dos livros sagrados do Antigo e do Novo Testamento, sua presença está *cristalizada* nos valores e na *mentalidade* do povo brasileiro, indicando as escolhas conscientes e inconscientes do seu cotidiano, inclusive dos agnósticos que, mesmo não aceitando os propósitos metafísicos, acabam tendo o dia-a-dia influenciado por esse ideário⁴⁷.

⁴⁷ Exemplo disto é a inscrição “Deus seja louvado” na moeda brasileira: a alusão ao metafísico no mundano.

Em *Amor Selvagem* temos alusão ao mágico, na figura de Aimberê (nascido já homem) servindo como referencial ao aspecto mítico da demanda que os heróis devem cumprir em busca do amor e/ou da sorte, nos moldes medievais:

Então Aimberê
nascido crescido
sem nunca chorar,
metido na sua
tanga de jaguar,
viu ela no banho
e – guerreiro moço –
se pôs a tocar
numa flauta de osso,
vil, rudimentar,
esta toada triste:
quero me casar.

Quero me casar
mas é com você.
Trança cor do mato,
olho flor de ipê.

E o pobre tapuia
metido na sua
tanga de jaguar
se pôs a chorar
sem saber porquê.

A Uiara, com sua nudez, seduzira o guerreiro.

Se, como asseverou Leyla Perrone-Moisés: “a linguagem não é só um meio de sedução, é o próprio lugar de sedução” e “as línguas estão carregadas de amavios, de filtros amatórios, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor”⁴⁸, a demanda do guerreiro nasce da beleza da donzela e de sua exigência para que haja a noite, no poema *Sem noite, não*, pois “sem noite não há segredo”, “o que há são olhos, olhos / em que o sol se reparte”. Sem a noite não há casamento, essa é a condição: “se você, meu amigo, / quer se casar comigo, / tenho uma condição, / é haver Noite, na Terra”. O poema se encerra com a *crystalização* da *forma simples* da fala popular da negativa enfática: “sem noite, não e / não”.

Perrone-Moisés explica que “ser seduzido é sair do caminho sabendo que outro caminho é imaginário”, e que “a sedução é uma fantasia”⁴⁹. Assim, a sedução do guerreiro é motivadora de seus atos na narrativa, à medida que busca a realização do conúbio.

⁴⁸ PERRONE-MOISÉS, 1990: 13.

⁴⁹ PERRONE-MOISÉS, 1990: 17

Em *Estruturas do imaginário: do mito à metáfora*, Ligia Marcone Averbuck, analisando *Cobra Norato*, de Raul Bopp, explica que pelo animismo “faz-se de um ser inanimado, insensível, ou de um ser abstrato e puramente ideal, uma espécie de ser real e físico, dotado de sentimento e de vida, enfim aquilo que se chama uma pessoa”, e que nessa prática temos o “reflexo de uma visão em que o universo do inconsciente parece se expandir até os domínios do real”⁵⁰.

Mesmo analisando uma obra diferente, *Cobra Norato*, as palavras da autora vêm ao encontro do que fez Cassiano em *Martim Cererê*, empregando o animismo como recurso revelador de *mentalidade*, em passagens tais como “só o Carão⁵¹, esse não quis / sair do seu lugar / e se pôs a chorar, / infeliz: / ‘eu não mudo de penas’”, no poema *O Carão*; ou “A coruja que mora / no oco do toco sabe onde”, do poema *Onde está a noite?*; e ainda “o Rei do Mato encontra / a Cobra Grande que, / olhos de safira, / se disse sua irmã. / então a Cobra grande / lhe fala: ‘Eu tenho a noite’”, no poema *A Cobra Grande*.

No poema *A onça preta* o herói Aimberê falha após ter encontrado o fruto da tucumã – onde estava a noite –, por ter sido mordido pela “formiga verde da curiosidade” que fora atijada pelo Pererê. Assim como o Orfeu do mito grego (que não resistira à tentação e olhara para trás, desobedecendo a única condição dos soberanos do subterrâneo, perdendo sua Eurídice) o herói também falhara:

[...]
E encontrou o Pererê:
“Seu idiota, não percebe
que a Cobra Grande te deu
um oco, dentro do coco?”
ele ouviu e não fez conta.

Até que, no seu caminho,
Onde parou, assuntando,
Para descançar um bocado,
Mordido pela formiga
Verde da curiosidade,
Levou o fruto ao ouvido
Para ouvir o canto da noite;

.....
tão besta está e tão tonto
que abre o fruto proibido
e pronto!

Salta de dentro a Onça Preta!
Cadê o Sol?

⁵⁰ AVERBUCK, 1985: 144.

⁵¹ Espécie de ave, muito parecida com um gavião.

A Onça Preta comeu.

Cadê a Arara?
A Onça Preta comeu.

Cadê a Noite?
Ah! A Noite sou eu.

O castigo da desobediência cristaliza-se na *forma simples* através do uso do “fruto proibido”, numa alusão ao “fruto bíblico”, assim como o *perder-se* de Aimberê se torna substrato do mito de Orfeu e da *mulher de sal*, do texto bíblico, que narra a queda de Sodoma, *cristalizados na mentalidade* do povo.

A obra não se encerra nesta passagem, abre espaço para a chegada do branco português que se apaixona pela *mulher da terra* e, para atender ao desejo dela, traz-lhe a noite – o negro africano – formando o caldo racial que criará a Terra dos meninos, dos poetas, dos heróis.

O poema *Noite na Terra* é um rico manancial de substratos que evidencia a contribuição cultural africana na formação da cultura brasileira:

Cabelo assim, pixaim.

Falando em mandinga e candonga.
Desceram de dois em dois.

Pituna é bem preta:
pois cada preto daqueles
era mais preto que Pituna.
Asa de corvo ou graúna
não era mais preta
cruz-credo, figa-rabudo,
do que preta mina
Que chegou no Navio
Negreiro.
Carvão destinado à oficina
das raças.

E trouxeram o jongo
soturno como um grito
noturno...

E Exum pra dançar na festança
da sua chegança.
E bugigangas e calungas
Pra terra criança.

E o urucungo que é um resmungo...

E o cabelo enredido... do feitiço.
E São-Cristo...
E o Cussa Ruim.

Trazida a Noite, “*Conjugo Vobis*”:

[...]
 um jesuíta canário,
 chamado Anchieta, e também vindo
 dentro do pássaro marítimo,
 celebra o casamento do homem branco
 (que viera cavalgando uma onda azul)
 com a mulher mais bonita do mundo
 (cabelos verdes, k olhos amarelos).

“Conjugo vobis.”

E ali mesmo, na praia,
 sob o escândalo dos pássaros palradores
 Deus diz: “Faça-se a Noite.”
 E cada vez que os dois se beijam
 Na manhã clara, faz-se a Noite.

E ali mesmo, na praia,
 Logo não há ângulo onde não se acoite
 Um nauta português com a sua bugra
 Fechando os olhos e fazendo a Noite.

Após a mistura das raças, começa-se a rasgar o sertão com os Gigantes de Botas, os bandeirantes, a “raça cósmica”: “mas o marujo português havia casado com a Uiara / e pronto! Nasceram os Gigantes de Botas. / Que a princípio eram três. / Heróis geográficos coloridos que irão cruzar o chão / da América inculta ainda oculta, em todos os sentidos”.

Menotti del Picchia, um dos principais nomes da primeira fase do Modernismo, reclamava para nós uma posição nacionalista. Asseverava que era necessário ao Brasil o culto de todas as suas tradições, preconizando uma política de incansável defesa de seu espírito nacional.

Martim Cererê é um dos representantes dessa visão – ao lado de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp; e de *Iararana* (1933), de Sosígenes Costa; cujos *resíduos* evidenciam os processos formadores da cultura mestiça brasileira, através da *hibridação cultural*, num todo novo, diferente, portanto, das culturas de outros povos que definiram a *identidade* brasileira.

Martim Cererê nasceu como um poema nacionalista, sob a influência do *indianismo* do grupo literário *Anta*⁵², cujo manifesto foi assinado por Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Raul Bopp e pelo próprio Cassiano Ricardo, que pregava o estudo da cultura indígena como base da *autenticidade americana*. “Foi de tal contato que me

⁵² Denominou-se *Anta* por ser esse animal totem da raça tupi.

veio a idéia de escrever um poema, não apenas indígena mas racial, baseado no mito tupi que, afinal, hoje lhe serve de argumento”, explicou o poeta⁵³.

Assim, as tradições indígenas e negras, o lendário regional, a linguagem popular, o sertão e a cidade passaram a ser inseridas na literatura nacional em busca da *identidade* caracterizadora da *mentalidade* brasileira.

As *Formas Simples*, em *Martim Cererê*, foram empregadas por Cassiano Ricardo como recursos identificadores de *mentalidade*, através da *crystalização* dos *substratos residuais* da *mentalidade* de outros povos que compuseram o caldeirão híbrido racial índio, branco e negro.

“À maneira dos contadores de estórias, numa perfeita justaposição do poético e do prosaico”⁵⁴, Cassiano recria em *Martim Cererê* um mito nacional, sob matizes telúricas, *embrenhando-se* no sertão lendário e no sertão real, a estruturar um núcleo heróico primitivo gerar um Brasil menino nas profundezas da alma de nossa gente.

O material próprio da linguagem, seja ela expressão do individual ou do social, está mesmo ancorado nos aspectos comunicativos de interpretabilidade e aceitabilidade do texto. Desse modo, seguindo entendimento de Adorno, faz-se necessário que o lírico, mesmo ligado à intuição e ao *eu*, requeira um pensar e um planejamento na transmissão do sentimento pela palavra no jogo poético, pois sobeja o que não é funcional e expressivo.

O sentimento de *nação* presente em *Martim Cererê* traz à obra os elementos que identificam o leitor à pátria: a transformação simbólica do “país do sol / onde só havia sol / (noite não havia)” no Brasil “dos meninos, dos poetas, dos heróis” também se dá na alma do leitor, mediante a assimilação de símbolos redivivos no poema.

Em *Martim Cererê*, obra prima de Cassiano Ricardo, apresenta-se variada polifonia de vozes que dialogam no caráter fundante do texto, na constante construção simbólica que se *crystaliza* não apenas na obra de arte, mas na alma e no imaginário dos povos. Polifonia que só poderia ser percebida em profusão através da *Teoria dos Resíduos Literários e Culturais*, instrumento basilar de análise do processo criativo de tessitura literária.

⁵³ RICARDO, 1978: 159.

⁵⁴ CORRÊA, 1976: 45.

2. CAMINHANDO PELOS BOSQUES DO ESPÍRITO MEDIEVAL ou A MENTALIDADE MEDIEVAL EUROPEIA E SUA INFLUÊNCIA DIRETA NA FORMAÇÃO DO NORDESTE MEDIEVAL

Antes de iniciar este capítulo, devemos esclarecer que o pensamento medieval não é uno, mas um complicado emaranhado significativo devido à grande gama de influências que recebeu o espírito do homem deste período, proveniente da Igreja (principalmente), do senhorio feudal, das mudanças tecnológicas na agricultura⁵⁵ e na indústria bélica, da invenção e crescimento das cidades e do contato com o mundo árabe durante as cruzadas – que trouxeram ao europeu novas tecnologias como o astrolábio⁵⁶ (um dos instrumentos mais importantes das grandes navegações portuguesas), novos temperos e alimentos (como o limão e o cuscuz, por exemplo), novas estratégias militares, desenvolvimento do conhecimento empírico entre outros avanços culturais.

A propósito, posicionou-se Segismundo Spina:

O ingresso na cultura medieval, em especial a literária, não se faz sem pagarmos um pesado tributo; a compreensão dos valores dessa época exige do estudioso uma perspectiva ecumênica, pois as grandes criações do espírito medieval – na arte, na literatura, na filosofia – são frutos de uma coletividade que ultrapassa fronteiras nacionais.⁵⁷

Partindo das palavras de Spina, devemos ressaltar que a visão deste capítulo não será a de um historiador, visto que este não é nosso ofício, e, se isso faz perceptível em alguns momentos, não será pelo viés da escola positivista, mas pelo da *história nova* de Duby e Le Goff, cujo leque de influxos e de visões propicia maior quantidade de matizes ao quadro do medievo. Não assumiremos a visão do historiador, insistimos, mas a da crítica literária que busca, seguindo os ensinamentos de Theodore Adorno, de

⁵⁵ O melhor domínio das técnicas de metalurgia propiciou ao homem medieval a produção de ferramentas agrícolas melhores, sobretudo arados e grades. Com arreios mais eficientes, a força de tração dos cavalos era mais aproveitada. Ceifeiras mais resistentes e afiadas, uma das armas que o populacho utilizava nas batalhas, tornaram o trabalho mais preciso e eficiente. Outrossim, devemos ressaltar que a Idade Média compreende 10 séculos, portanto não apenas a tecnologia, mas mudaram neste período as relações sócio-econômicas, culturais, religiosas, além de tantos outros elementos identificadores, o que dá ao medievo o caráter plural significativo.

⁵⁶ Instrumento astronômico utilizado para medir a altura dum astro acima do horizonte.

⁵⁷ SPINA, 1997: 12.

Roberto Pontes e de Pierre Barbéris, encontrar as influências que nortearam o fazer literário.

Se, como assevera Pierre Barbéris, a sociocrítica designará

a leitura do histórico, do social, do ideológico, do cultural nessa configuração estranha que é o texto: ele não existiria sem a realidade, e a realidade, em última instância, teria existido sem ele; mas a realidade, então, tal como podemos percebê-la, seria exatamente a mesma? Toda a questão está aí: se a realidade só nos é conhecida pelos discursos realizados a seu respeito, qual será, entre eles, o lugar do discurso propriamente literário?⁵⁸

Então não há como compreender a produção literária de um povo sem buscarmos os alicerces de sua *mentalidade*. E isso, voltando às palavras de Spina, deve ser feito de forma ecumênica, pois as influências do espírito medieval foram várias, e as distâncias ideológicas entre os povos na Europa medieval eram poucas. Em primeira instância, a literatura, objeto de nosso estudo, registra diferentes formas de produção nas quais agiu esse espírito, como a prosa doutrinária, as crônicas, a hagiografia, as novelas de cavalaria, o teatro, a lírica trovadoresca, os bestiários e muito mais.

Desse modo, o caminho que percorremos por esse bosque do espírito medieval, a *mentalidade* do medievo europeu, em essência, pode ser considerado também ecumênica à proporção que não nos ateremos a datas, mas a elementos desse imaginário na constituição de sua *mentalidade*.

A professora Lênia Márcia M. Mongelli, no artigo intitulado “A Idade Média no Ensino das Literaturas Portuguesa e Brasileira”, considerando a importância do período e o rigor da pesquisa que se lhe impõe, diz-nos:

É um contraste que chama a atenção: quanto mais a era medieval se transforma no objeto de interesse de muitos, mais ela é superficializada pela ótica desvirtuadora dos outros. Estudar a Idade Média, sim, mas sem perder de vista que é durante os séculos XI e XII que nasce a prosa de ficção e que, em Português, a lírica trovadoresca guarda as primeiras obras escritas em *romance*. A coincidência entre o despertar sócio-político-econômico do Ocidente e o florescimento de suas formas literárias, prosa e verso, deve ser um alerta para prometedora riqueza dessas fontes, tão maltratadas pelos que andam de lazer circunstancial.⁵⁹

Não é nosso objetivo desenvolver um estudo sobre os aspectos formais da produção literária da Idade Média, mas apenas de alguns aspectos temáticos e mentais que regem suas produções e relações com o *imaginário medieval nordestino*.

⁵⁸ BARBÉRIS, 2006: 146.

⁵⁹ MONGELLI, 1994: 427.

A literatura medieval é bem diferente da regida pelos cânones estéticos da Antiguidade e dos Tempos Modernos. Ela acontece como produto da imaginação de tantos autores e se constitui em uma arte nova e singular, por influência de *resíduos culturais*, simbólicos e literários de períodos anteriores, como, por exemplo, o greco-latino⁶⁰. Compreender a produção literária desse período é dar-se a um exercício de releitura significativa da *mentalidade* dos povos, basta considerar as obras de proveniência céltica e matéria cavaleiresca e a respectiva predileção pelas coisas infinitas, visível no tom messiânico das novelas de cavalaria da Nibelungenlied (*Canção dos Niebelungos*) e no mito gaulês de Arthur Pendragon, filho de Uther Pendragon (Cabeça de Dragão); de releitura *filosófica*, ao estabelecermos a relação entre razão e fé; e releitura *sociológica*, responsável pela subversão radical de valores durante a *Baixa Idade Média*, a partir do século XIV, do “amor cortês”, da novela de cavalaria e do perfil heróico do indivíduo, que concorrem para o fortalecimento da burguesia, do poder do dinheiro, da astúcia e da trapaça, da “mítica burguesa” fundada no século XIV pelo holandês Geer de Grote, e da crítica à Igreja, entre outros temas que trazem à *baila* um novo pensamento de caráter didático e satírico.

Falando sobre a *mentalidade* medieval, Georges Duby observa:

Esta disposição mental manifesta-se em certos sinais, sobretudo em gestos rituais, mas também nas palavras. O vocabulário é sem dúvida o documento mais rico de que dispõe o historiador da psicologia social. O mais rico, mas também o mais difícil de explorar, porque as palavras são invólucros cujo conteúdo não é o mesmo nos diferentes meios sociais e se modifica, aliás, com o tempo.⁶¹

Um modo de fazer valer a força desses “invólucros” se deu por meio da arte dos trovadores, figuras icônicas do medievo. Os trovadores tiveram grande importância na cultura lusófona, pois a poesia portuguesa (e a brasileira, por extensão) frutifica dessa raiz, com as cantigas de amor e de escárnio. De um lado, na origem do Romantismo, quando este adota o sofrimento amoroso e a valorização da mulher amada; de outro, na influência direta do jocoso e do risível em nossas letras, desde Anchieta, passando por Gregório de Matos, ao Barão de Itararé, sem falar do humor presente em nosso Modernismo.

⁶⁰ As *Confissões de Santo Agostinho*, obra canônica da Igreja e da literatura universal, é um expositor da influência que a antiguidade greco-latina legou ao período medieval, no discurso de fé de Agostinho marcado pelo racional.

⁶¹ DUBY, 1989: 69.

Na Idade Média, no que tange às relações amorosas e sexuais, percebemos outra grande mudança de *mentalidade*: com o advento das cidades, e por influência da Igreja, uma naturalidade bruta comum à vida campesina foi abandonada em favor do sacramento do matrimônio, restringindo o sexo ao âmbito desse sacramento.

No constante conflito entre o Bem e o Mal, e nos termos definidos pela Igreja, o espiritual representa o divino, enquanto o carnal se refere ao diabólico. O sexo era permitido no matrimônio apenas com fins reprodutivos⁶², a virgindade era como uma virtude, enquanto o exercício da castidade foi amplamente amparado pela instituição.

A mente do homem medieval, durante a *Alta Idade Média*, era repleta de contradições. De um lado o conhecimento racional e de outro as crenças sobrenaturais (os bestiários⁶³ são exemplos disso), o desejo sexual contra o fervor religioso, a cavalaria e as imagens que lhe são inerentes em contraste com a exploração do trabalho.

A imagem corriqueira e preconceituosa, criada pelos iluministas, que se tem da Idade Média é a de um período sombrio, distante dos avanços culturais do Renascimento ocorridos no século XVI, e dos avanços sociais e econômicos havidos no século XVIII. Todavia, os avanços e descobertas do medievo, em muitos casos, são o arcabouço de nossa cultura ocidental, que persiste nos algarismos e nas horas divididas em 60 minutos, ou ainda na bússola, nos óculos, no garfo, no botão das vestimentas e na pólvora, por exemplo, avanços científicos arraigados no cotidiano do homem moderno.

Assim como o medievo alicerçou o dia-a-dia do homem moderno, o espírito do homem medieval, principalmente na fase convencionalizada *Alta Idade Média*, foi alicerçado pelo período clássico greco-latino, à proporção que muito do que os clássicos produziram tornou-se *resíduo cultural* no medievo.

Período repleto de significados religiosos e seculares, a *mentalidade* da Idade Média norteou o viver comum do homem de então que, por sua vez, norteou também o espírito medieval expresso no fazer literário.

Pondo em rol os acontecimentos e os achados literários mais importantes da literatura da Baixa Idade Média, apontou Spina⁶⁴: a) “a contaminação da épica géstica pela cortesia”; b) “uma nova concepção do amor”: o amor das cantigas trovadorescas

⁶² O matrimônio só era considerado consumado após a relação sexual, num claro indício do fim que o sexo tem neste sacramento, a reprodução. Fora do sacramento o sexo era proibido, e essa visão perdura até hoje, basta lembrar os comunicados do Vaticano contra o contraceptivo “camisa de vênus”.

⁶³ O professor Pedro Carlos Louzada Fonseca (FONSECA, 2003: 78-79) nos afirma que os bestiários eram tratados naturais sobre animais reais e fictícios, que no imaginário do medievo eram reais. Esses textos se tornaram o embrião da Zoologia, estavam amalgamados com a Filosofia, pois analisavam os seres em si, além de buscarem esclarecer seu papel no plano divino.

⁶⁴ SPINA, 1997: 61-64.

enlevadas pelos sentimentos platônicos que as afastava do erotismo e as aproximava da *mentalidade* da Igreja, na pureza e na castidade, na entrega, no sofrimento e no sacrifício; c) “a redação, não mais em verso, mas em prosa, das novelas”; d) “certas formas poéticas, que a literatura moderna assimilou”: o conto (século XIII), o soneto (primeira metade do século XIII) – aquele de criação florentina, este de criação siciliana –, a canção, a oitava-rima, a sextina e os tercetos (formas poéticas assimiladas pelos autores do Renascimento, mas depois abandonadas), o decassílabo, o redondilho, o alexandrino; e) “o achado da natureza como objeto de arte”, elemento tão importante para os autores românticos daí a séculos; e f) “a progressiva autonomia do texto poético em relação à melodia musical”.

Por esse bosque do espírito medieval, enveredamos.

2.1 A Igreja

O início da Idade Média se dá com a queda do Império Romano mediante a corrupção dos costumes e as invasões bárbaras, acarretando remanejamentos incessantes da organização territorial, além da constante descentralização que a soberania de Roma historicamente centralizada não tinha mais vontade nem meios de atender.

Entre os “cem povos” que se lançaram contra Roma no século V, estavam os francos que, assim como outros povos bárbaros⁶⁵ eram pagãos e politeístas. Os ostrogodos e burgúndios não eram pagãos. Contudo, professavam outra fé cristã distinta da de Roma, tendo, inclusive, pregado a não-divindade de Cristo, destoando da doutrina basilar pregada por Roma. Mas, o momento mais negro para a Igreja Católica (que se deu com a queda de Roma, quando esta correu perigo por ter se tornado a religião do Império) passou a ser o início de seu poder mediante a ação de Clóvis, o primeiro rei dos francos⁶⁶.

Clóvis se manteve pagão até o ano de 496, quando se aproximou dos bispos⁶⁷, o que lhe propiciou a vitória definitiva sobre diversos povos bárbaros, tendo a Gália como prêmio. A monarquia dos francos compreendeu, mais profundamente, que a salvaguarda

⁶⁵ Povos bárbaros do Norte e do Oriente não pertencentes ao Império Romano, entre os quais se incluíam os francos, godos, visigodos, ostrogodos e burgúndios.

⁶⁶ Para registrar a importância de Clóvis para a Igreja, basta dizer que sua esposa foi canonizada anos depois.

⁶⁷ Estes eram escolhidos pelos *clarissimae*, ricos senhores de terra que se orgulhavam de seus ancestrais ilustres e que, além de nomear bispos, financiavam milícias equipadas à romana. Sobre o tema, ver DUBY, 1993; FRANCO JR, 2001 e GRUZINSKI, 2003.

da Igreja não era preservar o passado, ou ainda a fé – insistimos, Clóvis manteve-se pagão mesmo ante a insistência de sua esposa Clotilde – mas um meio de garantir o futuro pela noção de Estado que surgia em consonância com a Igreja e pelo poderio simbólico que a ela pertencia.

O poder da Igreja residia em suas representações simbólicas, como repleto de símbolos foi o batismo de Clóvis, conduzido por bispos à basílica de Saint-Martin trajando uma túnica imperial, adornado com um diadema de ouro e ungido pelo poder Igreja. Clóvis, fundador da dinastia merovíngia (e da nação francesa, em 507, 11 anos depois) escolheu o dia de Natal para seu batismo e coroação, além de organizar o batismo coletivo de todos os seus guerreiros, mais de 3 mil. A repercussão da festa universal foi enorme, fazendo com que outros líderes bárbaros seguissem seu exemplo.

Os bispos ofereceram para o poder do monarca merovíngio uma justificação mística, a qual fundamenta o princípio ideológico do direito divino dos reis, enquanto o monarca propiciou a garantia militar sem a qual a Igreja Católica dificilmente teria sobrevivido.

A queda do Império Romano foi utilizada como forma de negar o poder divino professado pela Igreja. Antes de morrer e antes de queda de Roma, Santo Agostinho definiu que o homem vive entre duas cidades, a terrena e a divina, assim como é dupla a natureza humana (carne e espírito). A queda de Roma não seria, portanto, um interesse divino, mas mundano. Contudo, essas duas cidades, ou dois mundos, não são visivelmente distintos, mas mesclados em toda a vida terrena, para, apenas no Juízo Final, serem separadas. A sociedade medieval, cuja *mentalidade* passava então a ser moldada e controlada pela Igreja, passou a ser governada por uma dupla burocracia laica e eclesiástica. A organização social e política assim nascida dependia exclusivamente de que o secular e o divino entoassem em uníssono ao povo os ditames do espírito dessa *mentalidade* medieval. Por isso, os intelectuais da Idade Média são, antes de tudo, intelectuais “orgânicos”, fiéis servidores da Igreja e do Estado.

Paulatinamente, a Igreja aumentava sua presença na constituição do Estado, estreitando a distância entre o secular e o espiritual. A concepção agostiniana de fé e razão, unidas pela pureza da primeira, aproximava a Igreja do Estado, com o fim de resguardar dos infiéis e dos apóstatas uma vivência comunitária na qual os preceitos de fé estabeleceriam as regras sociais, econômicas e culturais. Sobre o assunto, posiciona-se Le Goff:

O primeiro problema é o das atitudes dos homens da Idade Média em relação às heranças do maravilhoso que receberam. Esta questão é de particular importância. Na herança, um conjunto se impõe; encontramos uma herança, não a criamos. Mas é necessário um esforço para aceitar, modificar ou recusar essa herança – no nível coletivo como no individual. O cristianismo estendeu-se a mundos que lhe legaram culturas diversas, antigas, ricas, e o maravilhoso, mais que outros elementos da cultura e da *mentalidade*, pertencem precisamente às camadas antigas.⁶⁸

Os monges tinham como uma de suas atribuições serem guias espirituais para o viver comum do povo, pois a partir do século XI, a Igreja passou a recomendar a todos os fiéis que os imitassem, seguindo as mesmas regras de pobreza, de castidade, de abstinência e de paz, e afastando-se também de toda solicitação carnal, por seu caráter demoníaco.

O culto mariano, outro elemento basilar do Catolicismo, desde o início da Igreja é praticado tanto na Liturgia Oriental como na Ocidental, seja através das Orações Eucarísticas, dos hinos, da arte-sacra, e reconhecida pela teologia dos Concílios.

A partir do Concílio de Éfeso⁶⁹, em 431, o culto mariano é valorizado sobremaneira, não só Pelo significado de Maria santíssima na vida do Cristo, mas como uma forma de combater e agregar crenças outras que, ou eram politeístas, ou acreditavam numa deusa-mãe e santa para substituir a mãe pagã.

No Concílio de Éfeso ocorre a proclamação do dogma da Maternidade Divina de Maria, o fato decisivo para a construção simbólica da divindade de Jesus – a qual, como se sabe, é questionado por outras correntes do cristianismo. A decisão conciliar tornou, também, a presença de Maria mais freqüente na Liturgia, em orações, e hinários, medidas indiretas de fortalecimento do dogma.

Tema bastante comum à literatura, principalmente à litúrgica, e por isso freqüente nos autos, o culto a Maria está presente em poemas desde o século V – reverência que data de fins do século IV. No entanto, só passa a ser presença constante nas produções literárias a partir da Cruzada contra os cátaros (1209), quando a contrição literária passa a dominar a temática dos trovadores por influência dos dominicanos.

Spina esclarece:

Outros temas tiveram ainda grande voga na literatura medieval, sobretudo na esfera da poesia lírica: o da *Virgem Santíssima*, o da *Morte* e o da *Fortuna*. O primeiro visível no seu culto durante toda a Idade Média, é o pólo oposto ao tema da Morte. A Virgem encarna o princípio do Bem, como a Morte o fim; simboliza a fonte da vida, a esperança, a piedade, ao passo

⁶⁸ LE GOFF, 1994: 45.

⁶⁹ ETCHEBÉHÈRE JR e LEPINSKI, 2009, 82.

que a outra representa o reino do Nada, da negação e da inexorabilidade. O tema da Virgem pertence à literatura litúrgica, cujo culto data dos fins do século IV, mas, como tema literário, já aparece em vários poemas latinos do século seguinte, e na literatura profana az um ingresso tardio, na altura do século XII, com as canções de gesta.⁷⁰

Assim como o culto mariano foi importante para a *identidade* da Igreja, a invenção do Diabo pela teologia cristã atendeu às necessidades vigentes no período de identificação – espiritual e secular – de um inimigo a ser combatido.

Ora, as invasões bárbaras desnortearam preceitos já *cristalizados* na *mentalidade* europeia. Por isso, tudo que vinha de fora era considerado ameaça à tradição, ao poder sobre os países e à vida daqueles que partilhavam uma mesma *identidade*, motivo para que se reunissem para enfrentar esse estrangeiro. Essa unificação em torno de uma só posição transmitia um espírito identitário que a Igreja requeria para seu fortalecimento como instituição.

A necessidade de união daqueles que professavam a fé cristã e que partilhavam uma só *identidade* justificava a propagação dessa fé a fim de livrar do Diabo as almas dos infiéis. As conquistas de território e as expansões se apoderaram desse pensamento residual, como se daria no futuro com a expansão ultramarina de Portugal que se apoiavam nesse preceito da Igreja, dando vez a reunificar a estreita ligação entre a instituição e o Estado, alargando-se e conquistando-se novas fronteiras.

Em *A colonização do imaginário*, Gruzinski se posicionou a respeito da expansão da Igreja, ao estudar a conquista espanhola do México:

Para além dos enfrentamentos militares, políticos, sociais e econômicos, o mais desconcertante da Conquista espanhola é, provavelmente, a irrupção de outras percepções do real que não eram as dos índios, assim como hoje em dia não são exatamente as nossas. A “realidade” colonial transcorria num tempo e num espaço distintos, baseava-se em outros conceitos de poder e de sociedade, desenvolvia abordagens específicas da pessoa, do divino, do sobrenatural e do além. Na verdade, as distâncias que separavam os sistemas de representação ou os sistemas de poder remetiam a um corte mais global, subjacente e latente, ligado ao modo como as sociedades em confronto percebiam, memorizavam e comunicavam aquilo que concebiam como realidade, ou melhor, como *sua* realidade. E, no entanto, os evangelizadores queriam que os índios aderissem justamente ao aspecto mais estranho dessa realidade exótica, sem referente visível, sem ancoragem local: o sobrenatural cristão. A empresa era, ao mesmo tempo, fácil porque, apesar das distâncias consideráveis que os separavam, os dois mundos concordavam em valorizar o surreal a ponto de considerá-lo realidade última, primordial e indiscutível das coisas. Impossível, pois o modo como concebiam era divergente em todos os sentidos. [...] Mas era preciso fazer com que os índios conhecessem os conceitos e critérios que

⁷⁰ SPINA, 1997: 57.

organizavam a realidade definida pela Igreja. O catecismo e pregação foram os principais canais de apostolado dos missionários, que continuamente se chocavam com os limites da palavra. Como fazer entender e ver seres, figuras divinas e planos do além sem nenhum equivalente nas línguas indígenas ou nas representações locais, senão por aproximações que deturpavam seu sentido sua forma?⁷¹

Tudo aquilo que não fazia parte dos dogmas e preceitos da Igreja, portanto, era relacionado ao demoníaco. De forma análoga, no Brasil-Colônia essa ação da Igreja criou uma nova definição para o Diabo, Exu. Dada a proibição dos senhores, os escravos buscaram formas alternativas de professar seu culto sem serem descobertos, daí o sincretismo. O exercício dessa religião nova levou os senhores brancos a considerar essas práticas demoníacas, designando-as pejorativamente de feitiçarias de negros. Chamar Exu de Demônio revela o sincretismo simbólico *remanescente* na miscigenação cultural visível no Umbanda, religião formada a partir da resistência dos escravos, que amalgama mitos de Catolicismo, Espiritismo e Xamanismo indígena. No Umbanda, Ogum é São Jorge; Oxossi, São Sebastião; Xangô é São Jerônimo; Iemanjá Nossa Senhora dos Navegantes; Oxum, Nossa Senhora da Conceição; Iansã é Santa Bárbara; e Omolu, São Lázaro⁷².

O Diabo aparece freqüentemente em obras artísticas e literárias, e em narrativas da Idade Média, à medida que sua figuração foi reforçada na *mentalidade* medieval. De início teve discreto papel, mas pelos séculos X e XI passou a ser mais notado, ora como a personificação do Mal, ora de forma jocosa e divertida, até chegar ao século XIV, no qual o medo causado por sua figura aumentou, fazendo com que o homem do medievo visse sua ação e influência nos males que o afligiam sob os mantos tenebrosos da noite, da escuridão, da peste, da morte, da lepra, dos lobos etc.

No conjunto do imaginário medieval um espaço importante foi ocupado pelo desejo de fartura, motivado por uma série de carências, sempre renovado nos períodos mais críticos, estendendo-se para além do século XV. Não é a fartura que impulsiona a existência do Demônio, mas o sentimento de falta, gerador de medo, da inquietude ante a privação, pois a pobreza estava por toda parte; apreensão com a violência dos cavaleiros nas estradas e dos criminosos que assaltavam freqüentemente os viajantes; medo da doença e da dor face as péssimas condições sanitárias das cidades infestadas de mazelas e enfermidades; finalmente, desespero diante da morte e das trevas.

⁷¹ GRUZINSKI, 2003: 271-273.

⁷² Sobre o assunto, consultar KLOPPENBURG, 1961; RODRIGUES, 1935.

A morte e a miséria suscitavam na alma do povo o sentimento de simpatia pelo outro, uma solidariedade benfazeja que permitia enfrentar a privação, mediante o reconhecimento identitário do outro como um igual. No contexto, a solidariedade acabava por se estender também aos mortos através de orações, confissões e penitências que atenuavam o porvir, afastando o Inferno e auxiliando as almas daqueles já abraçados pela morte.

Spina nos esclarece:

O tema da Morte nasce literariamente em fins do século XII, mas adquire caráter verdadeiramente epidêmico no século XV, em que a Morte ocupa obsessivamente a consciência dos homens, invadidos pelo desespero e ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome. E a Morte torna-se expressão e imagem dessa conjuntura dolorosa, suscitando um cortejo riquíssimo de outros temas e motivos: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição (tão do gosto da literatura barroca seiscentista), o ataúde exumado, as vozes angustiantes, a visão terrífica da putrefação, a imparcialidade da Morte, o sentimento de fugacidade da vida, o menosprezo do mundo.⁷³

A relação entre vivos e mortos era tão estreita na Idade Média estes figuravam no centro das celebrações e do imaginário do cristianismo. Qualquer igreja da Idade Média, por exemplo, tinha sepulcros em seu interior ou em terrenos adjacentes, em cemitérios⁷⁴. A morte era vista como passagem para outro mundo, podendo ser uma morada de paz no Paraíso, ou de sofrimento no Inferno, de acordo com os atos e as escolhas feitas durante a vida.

Relatos que narram o trânsito de entes pela morte passaram a se fazer presentes no imaginário do homem do período mencionado, desde encontros de vivos com aqueles que morreram até relatos de vivos que viram o além.

Escrita entre 1308 e 1321, *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, é obra canônica universal, uma narrativa para além dos moldes de Homero que conta o trânsito do próprio poeta entre o mundo dos vivos e o dos mortos, em busca do paraíso onde estaria a amada Beatriz.

Divina Comédia é uma obra alegórica da vida humana (composta de 33 cantos, cada qual constituído por versos em terça rima). Divide-se em três livros – Inferno, Purgatório e Céu – que podem ser encarados também como um repositório dos símbolos medievais europeus até o século XIV.

⁷³ SPINA, 1997: 57-58.

⁷⁴ Costume cristalizado em nossa cultura.

No Canto III da primeira parte, “Inferno”, o poeta repetiu a inscrição que estaria presente às portas da “morada da dor” na qual, citando o texto bíblico, “só há choro e ranger de dentes”:

Por mim se vai à cidadela ardente
 Por mim se vai à sempiterna dor
 Por mim se vai à condenada gente

Só justiça moveu o meu autor
 Sou obra dos poderes celestiais
 Da suma sapiência e primo amor

Antes de mim não foi coisa jamais
 Criada senão eterna; e, eterna, duro.
 Deixai toda a esperança vós que aqui entrai.⁷⁵

As palavras de Dante são registros desta marca significativa do espírito medieval, que provê a estreita ligação da Igreja com o imaginário secular do homem do período. É de se observar que mesmo o sofrimento tem papel importante nos desígnios de fé, cunhando a idéia de serem as transgressões punidas a ferro e a fogo e de isso ocorrer por justiça: “Só justiça moveu o meu autor”.

A Santa Inquisição nasceu da necessidade de combater inimigo diabólico, e suas manifestações, principalmente os atos de bruxaria e os pactos com o Demônio. Se aos olhos do homem moderno tais práticas podem ser consideradas crendices ou superstições, aos do homem medieval isso era bastante plausível, dada a estreita ligação entre o natural e o sobrenatural que norteava sua *mentalidade*.

A heresia surgiu como subproduto do sentimento religioso e do individualismo e passou a ser combatida com muita tenacidade pelo Concílio Lateranense de 1215, um dos mais importantes eventos da Igreja da Idade Média, que veio para limitar as liberdades do século XII. Cabe lembrar que a criação do Tribunal Inquisitorial deu-se em 1184, e que os concílios ocorriam para regulamentar a vida moral e espiritual da sociedade, não se limitando a normatizar a vida dos cristãos. O Concílio Lateranense além de empreender o combate a heresia, regulamentou a vida dos que compunham então os seis grupos de minorias da Idade Média que eram divididos em duas categorias, a saber: a religiosa (judeus, bruxos, hereges) e a sexual (prostitutas, homossexuais e leprosos).⁷⁶

O *Malleus Maleficarum*, o *Martelo das bruxas*, compêndio escrito em 1484 e publicado em 1486 (ou 1487) por dois monges alemães dominicanos, Heinrich Kramer

⁷⁵ ALIGHIERI, 1976: 97.

⁷⁶ MARTINS, em *Sanção e metamorfose no cordel nordestino (resíduos do imaginário cristão medieval ibero-português)*. Pesquisa inscrita no grupo de pesquisa *Estudos de residualidade literária e cultural*, certificado pela UFC e cadastrado junto ao CNPq.

e James Sprenger é uma representação desse espírito de combate à bruxaria e ao Demônio. Espécie de “manual contra a bruxaria”, ensinava aos inquisidores a como identificar as bruxas e os malefícios causados por elas, contendo ainda os procedimentos legais para acusá-las e condená-las.

A obra foi amplamente utilizada pelos promotores durante a Inquisição e deve ser vista como um capítulo à parte na história, dada a crueldade do processo interrogatório empregado pelos inquisidores. A *cunha* ou *borzeguim* foi uma das formas mais letais de tortura no interrogatório, consistindo em separar lateralmente as pernas da vítima por cunhas de madeira. Esta não ficava atrás do *esmaga-cabeças* ou da *dama de ferro* (um sarcófago antropomorfo com pregos em seu interior, que penetravam o corpo da vítima quando uma banda se fechava). Citamos apenas dois instrumentos utilizados pelos inquisidores para darmos idéia da brutalidade dos atos inquisicionais.

Aqueles que foram condenados não tiveram fim ameno. Ao contrário, suas execuções eram verdadeiros espetáculos diante dos olhos dos homens do período, ao ponto de fazerem parar todas as atividades da cidade. A decapitação com a espada era uma das execuções mais suaves, mas outras eram cruéis e flagelantes, como a procedida na *roda de despedaçar*, ou no afogamento em azeite fervente, no empalamento, nas serras, no emparedamento, nas gaiolas suspensas e no garrote.

Talvez a mais cruel forma de martírio tenha sido a *mesa de evisceramento*, mesa ou tábua sobre a qual havia uma roldana com sistema de cordas e pequenos ganchos. A vítima, amarrada, ficava imóvel sobre a tábua enquanto o verdugo lhe abria o ventre para introduzir-lhe os ganchos na abertura, prendendo-os firmemente às entranhas do condenado. Ao manipular a roldana, as entranhas eram puxadas para fora, com a vítima ainda viva. Quanto mais a vítima tardasse a morrer, maior era considerada a habilidade do carrasco.

A Igreja se tornou riquíssimo elemento de referência simbólica no imaginário medieval, no que se refere à vida, à morte, à redenção, ou ao castigo, quer isso haja ocorrido através de seus dogmas, quer através de seus ensinamentos, ou ainda, conforme as idéias de Segismundo Spina⁷⁷, na transformação de seu espírito na literatura do período.

O espírito medieval se viu marcado pelos ideais de sacrifício, castidade e obediência a Igreja, gerando na *mentalidade* do homem do período um sentimento de

⁷⁷ SPINA, 1997: 62.

dever que o afastaria do erotismo carnal e de caminhos diversos daqueles traçados pela fé, *cristalizando* na literatura a influência do pensamento cristão.

O poema lírico e cavaleiro medieval, por ação das novelas de cavalaria, não seriam os mesmos se não fosse a influência que a Igreja exerceu sobre o imaginário medieval.

2.2 O Cavaleiro Medieval

Os romances de cavalaria se constituem o primeiro gênero literário de alcance continental nas línguas vernáculas emergentes.

No final da Idade Média, em uma sociedade que cultuava a figura do herói guerreiro como maior referencial de coragem, dever, virtudes e fé, torna-se o romance de cavalaria a prosa de ficção de maior sucesso de público, fazendo o agrado de homens e mulheres pela ação militar e pelo romance, respectivamente.

Provindas da Inglaterra e da França, as novelas de cavalaria têm origem nas canções de gesta, poemas medievais cantados, vazados em linguagem popular para celebrar feitos guerreiros. As novelas de cavalaria em literatura portuguesa, dependendo da origem de seus heróis, agrupam-se em três ciclos⁷⁸: *Clássico* (sobre temas latinos e gregos), o *Carolíneo* (sobre Carlos Magno e os doze pares de França)⁷⁹ e o *Bretão* ou *Arturiano* (sobre o rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda). Se formos além, no restante da Europa medieval encontraremos outros ciclos, como o de *Guillaume d'Orange* e o de *Doon de Mayence*, na França, e o de *Mio Cid*, na Espanha, sem esquecermos de *Amadis de Gaula*, naturalmente.

Coube à literatura o papel de enaltecer a imagem do herói medieval, ao criar a ilusão de que as virtudes viris dos cavaleiros andantes eram, por definição, a realização de um ideal de justiça, tanto na origem desse gênero no medievo, quanto no seu ressurgimento no início do século XIX, mediante o resgate temático do passado heróico dos países europeus no Romantismo, a fim de justificar o nacionalismo nessas nações através da figura do herói nacional representado pelo cavaleiro andante.

De forma nostálgica, esse resgate do medievo não se justificaria apenas pela recuperação histórica, quando um país era soberano e mais poderoso que os demais,

⁷⁸ SPINA, 1997: 78-80.

⁷⁹ Tão citado no *corpus* desta pesquisa, o Ciclo Carolíneo é o que influencia diretamente as cavalhadas da Pedra do Reino.

mas pelo ressurgimento temático de valores e símbolos já tornados tradição desde o período clássico helênico, valores e símbolos estes naturalmente *crystalizados* no imaginário popular durante a formação das nações.

No século XIX reeditaram-se diversos romances do período medieval, resgate temático que cria os alicerces alegóricos e imagéticos para em 1820 proporcionar o surgimento do romance histórico com *Ivanhoé*, de Sir Walter Scott⁸⁰.

Entretanto, o conceito de cavaleiro medieval, em sua origem, é diferente daquele que se construiu no imaginário coletivo e se tornou tradição. Enquanto a coragem e a bondade são os referenciais imagéticos tradicionais, a virilidade é o melhor atributo para se caracterizar o cavaleiro andante surgido em meados do século IX.

Jacques Le Goff definiu: “conflito com o pai, conflito sobretudo com o irmão mais velho, herdeiro dos bens paternos. Muitos desses jovens são precisamente filhos mais novos, e essa situação contribui fortemente para o seu vaguear”⁸¹. Os cavaleiros pertenciam à nobreza, mas não tinham direito a sucessão de terras, pois apenas ao filho mais velho cabia tal direito. Esses guerreiros herdavam apenas os recursos necessários à aquisição de suas armas, além da dignidade que lhes conferia a possibilidade de sagrar-se um deles. Armar-se e arcar com os custos das peças ofensivas e defensivas de armamento (capacete, escudo, armadura, lança), cavalo apropriado e escudeiro, era muito dispendioso. Portanto, só os nobres ou seus protegidos tinham condições de se dedicar à carreira das armas, a qual implicava em despesas que apenas uma minoria privilegiada poderia custear em seus próprios feudos, gerando o vaguear que os caracteriza.

As aventuras cavaleirescas eram marcadas por roubos, raptos, e outras ações semelhantes em que a virilidade virtuosa figurava como tônica básica dos conflitos citados por Le Goff, no contexto e condições dos feudos de sua origem.

Em geral, a formação do cavaleiro seguia os seguintes passos: até os 12 anos o aspirante a cavaleiro vivia com a família, aprendendo rudimentos de equitação, da caça e do manejo das armas. A partir daí, caso a família do nobre não tivesse como custear seu treinamento, era a criança encaminhada à guarda de um padrinho, que lhe completaria a formação. Enquanto aprendia, trabalhava como serviçal para o padrinho, limpando armas e cuidando dos cavalos.

⁸⁰ O título de *Sir* foi outorgado ao autor em face do avassalador sucesso da obra.

⁸¹ LE GOFF, 1985: 152.

Outrossim, o conceito de “virilidade virtuosa” no período é também diferente do que ora temos. Escreveu Duby:

Os valores que fundamentam a ideologia cavaleiresca, a exaltação da proeza, da rapina, da festa dos sentidos e da alegria de viver, evidentemente são construídos a partir de uma recusa resoluto do espírito de penitência e das renúncias pregadas e das renúncias pregadas pelos homens de oração⁸².

Nesses termos, valentia e virtude eram quase sinônimos no cotidiano daqueles homens de armas.

A própria constituição do cavaleiro em armas e porte, tão simbólica hoje, atendia à necessidade de batalha, visto que os cristãos em combate com os árabes tinham muita dificuldade de enfrentar seus adversários, pois estes eram muito mais ágeis, unidos e numerosos.

A cavalo, os guerreiros cristãos se fortificaram, puderam se proteger com mais eficiência utilizando escudos e armaduras de metal, e melhor atacar contando não apenas com o animal, mas com lanças e espadas mais pesadas. O elmo, por exemplo, que no início era um capacete de aço dotado de cobertura, de onde pendia uma haste de ferro retangular para proteger o nariz, evoluiu com as proteções da nuca e da face, mas sem impossibilitar a visão – mesmo prejudicando a vigilância periférica. A lança, haste de madeira rígida com ponta de ferro em forma de losango, folha ou cone, costumava medir cerca de 3 metros e pesar entre 2 e 5 quilos. A espada, pesada e longa, talvez maior símbolo do cavaleiro, não contava em combate com a beleza da esgrima de um florim, mas com a rude violência do espancamento e não da estocada.

A guerra, e, por extensão, o combate, mais do que esforço para conquistar territórios, era uma busca de despojos.

A partir do século XI⁸³ a Igreja assumiu o controle sobre as investiduras da cavalaria, gerando grandes mudanças não apenas no cerimonial de sagração, mas, igualmente, no viver comum e no guerrear desses homens de armas, gerando novos signos de ética e fé⁸⁴.

Desde então, nenhum cavaleiro recebeu armas sem antes assistir missa e passar uma noite de vigília e oração, na vigília das armas, para só então receber de um clérigo

⁸² DUBY, 1998: 142.

⁸³ FRANCO JR., 2001: 22.

⁸⁴ “Agora, podia ser-se santo, mesmo servindo a Igreja por meio das armas” (CARDINI, 1989: 60).

sua investidura simbolizada na espada, nas esporas, na cota de malha, no elmo, no escudo e na lança.

Nos séculos XII e XIII⁸⁵, a Igreja passou a estabelecer as normas de guerrear, proibindo ataque a mulheres, crianças, comerciantes, agricultores, padres, moinhos, igrejas, colheitas e animais domésticos, cuidou também de proibir a guerra durante a Quaresma, a Páscoa, Pentecostes e entre a noite de sexta-feira até a manhã da segunda, sob pena de excomunhão. Esses interditos muito contribuíram para instaurar uma atmosfera de paz social.

Durante as Cruzadas, um rígido código ético foi imposto a esses homens de armas, a fim de tirá-los da barbárie e elevá-los ao patamar do heroísmo. Essa ética se baseava em três grandes princípios: lealdade e fidelidade à palavra empenhada; generosidade, proteção e assistência aos necessitados; obediência à Igreja e defesa dos sacerdotes e de seus bens.

O meio no qual está inserido o herói serve para delimitar sua caracterização e suas ações, à proporção que este é criado pela *mentalidade*, preenchendo-o de matizes filtrados no imaginário e na identidade, que na ação da literatura serão *crystalizados*, tornando-se tradição pelas histórias que serão propagadas a novas gerações.

Reflexo de seu povo (anseios, *identidade* e *memória*), torna-se o herói um ideal a ser atingido. Através da simbologia e do *imaginário* transmitidos pelo exemplo, a comunidade cria um *código* de conduta baseado nos costumes, o qual deverá ser seguido a fim de proporcionar os alicerces necessários à convivência comunitária.

Esta simbologia, por si só, indica a consciência do *coletivo* através da qual se desenvolve a *mentalidade*: os elementos que identificam um povo se expressam através da *memória*, um dos elementos fundantes da *mentalidade*. A atuação do protagonista nas narrativas míticas e heróicas se *crystaliza* na *mentalidade* do povo, sendo recriada na memória coletiva através da retransmissão geradora de escolhas conscientes e inconscientes que chamamos de *identidade*.

As novelas de cavalaria surgem dessa realidade.

Como nos duelos os campeões estivessem armados de todas as peças, e como, com arma pesadas, ofensivas e defensivas, as de certa têmpera e de certa força representassem vantagens infinitas, a crença em armas encantadas de alguns combatentes deve ter transformado o juízo de muita gente. Disso nasceu o maravilhoso sistema de cavalaria. Todos os espíritos abriram-se para essas idéias. Viram-se, nos romances, paladinos, necromantes, fadas,

⁸⁵ FRANCO JR., 2001: 22.

cavalos alados ou dotados de inteligência, homens invisíveis ou invulneráveis, mágicos que se interessavam pelo nascimento e pela educação de grandes personagens, e ainda palácios encantados e desencantados; em nosso mundo, um mundo novo; e o curso da natureza deixado somente para os homens comuns. Paladinos sempre armados em uma parte do mundo cheia de castelos, de fortaleza e malfeitores, consideravam uma honra punir a injustiça e defender os fracos. Disso nasceu ainda, nos romances, a galanteria, fundada na idéia do amor ligada à de força e de proteção.⁸⁶

É ao século XI que remonta a história de Rolando e seus pares. O *Codex Calixtinus* ou *Liber Sancti Jacobi*,⁸⁷ bem exemplifica a associação imagética feita entre a Igreja e os cavaleiros medievais através da relação do imperador Carlos Magno com a Igreja de Compostela.

Na literatura latina medieval há um teto que fez, e ainda faz, jorrar rios de tinta: o *Codex Calixtinus* ou *Liber Sancti Jacobi*, cujo exemplar mais antigo e mais completo está preservado nos arquivos da catedral de Santiago de Compostela e remonta aos anos de 1140-1160.⁸⁸

Nosso objetivo aqui não é dialogar acerca da autoria do texto, se este pertencente ao francês ou ao espanhol, questão deveras debatida, mas observar a estreita ligação entre o divino e o secular que funda no imaginário popular os símbolos do heroísmo, do dever e da lealdade imanentes ao texto, registros que se percebem no imaginário medieval de toda a Europa, e não apenas desses países.

O *Liber Sancti Jacobi* relata a revelação feita por São Tiago a Carlos Magno sobre o paradeiro do túmulo do apóstolo, e o caminho percorrido pelo guerreiro para a libertação da Galiza, para onde Tiago teria sido levado após seu martírio.

Escreveu Adeline Rucquoi:

O relato da revelação feita a Carlos Magno pelo apóstolo Tiago, que o incumbiu de libertar seu túmulo, e a campanha que se seguiu marcada pela tomada de Pamplona, pelo encontro com Ferragut e pelas lanças que floresceram antes da batalha remonta, sem dúvida, do [sic] século XI, época da primeira cruzada. Diante de uma Igreja gregoriana que questionava a apostolicidade da sé de Compostela, a atribuição da descoberta do túmulo ao grade imperador do Ocidente, coroado por um papa, e após uma campanha de libertação com todas as características de uma cruzada, vinha sem dúvida ao encontro da causa de Santiago.⁸⁹

⁸⁶ MONTESQUIEU, 1979: 434.

⁸⁷ Para maior aprofundamento, buscar a obra de Maria do Amparo Tavares Maleval, única autora no Brasil a estudar esta fonte primária.

⁸⁸ RUCQUOI, 2007: 95.

⁸⁹ RUCQUOI, 2007: 97.

Não obstante, tais fatos não se fazem perceber apenas nas histórias de Carlos Magno, pois a literatura do maravilhoso presente na matéria da Bretanha, por exemplo, ao narrar contatos humanos com o mundo sobrenatural retoma e funde a apocalíptica judaico-cristã aos relatos célticos. O ciclo arturiano é rico de narrativas heróicas, nas quais os ideais cavaleirescos são facilmente perceptíveis, pois agregam um conjunto de elementos da cultura tradicional e popular, como forma de estabelecer a *identidade* da média e da pequena aristocracia laica diante do clero.

Predominantemente heróico, feudal e guerreiro, o ciclo arturiano é composto pelas histórias de *Tristão*, de *Percival* (de Chrétien de Troyes), as do *Romance do Santo Graal* (de Robert de Borón), *História do Santo Gaal*, *História de Merlin* e *A Morte do Rei Artur*, além do *livro de José de Arimatéia*.

O ciclo de *Tristão* é, talvez, um dos mais lembrados da literatura cortesã do medievo. Baseada numa lenda celta, a história narra os sucessos de Tristão que é encarregado por seu tio Marcos de procurar uma noiva digna de seu nome. Tristão encontra a linda princesa Isolda e com ela viaja de volta com ela ao reino do tio. Entretanto, Tristão e Isolda bebem por engano uma poção mágica que estava destinada a despertar o amor entre Isolda e Marcos, gerando o conflito que norteará o desenvolvimento do ciclo. Neste rápido resumo, como nas demais obras da literatura cortesã do período, percebemos certa cristianização (idealização do amor, dama comparada à Virgem, amor carnal sublimado) dos símbolos emoldurados num amor erótico e contrário ao sacramento do matrimônio. Muito mais que sentimento, o amor se torna o próprio destino do homem.

A *hibridação* do imaginário cristão com o celta formou o ciclo arturiano, dando a este um aspecto que se destacou sobremaneira, à proporção que a lenda do Santo Graal, e de sua conseqüente demanda foram juntadas às aventuras dos lendários guerreiro da Távola. Sobre os símbolos místicos presentes nos romances de cavalaria escreveu Spina:

Ao maior representante da novela cortês, Chrétien de Troyes, devemos, em fins do século XII, a iniciativa de imprimir aos romances arturianos uma significação mística, compondo sua última obra, *Percival*. Os seus imitadores do século XIII deram seqüência a esse novo tipo de novela, criando o chamado ciclo místico do Graal; e na mesma época se opera uma renovação da forma, de capital importância para a história literária: o vasto conjunto Lancelot-Graal, constituído por volta do ano 1225, utiliza a prosa pela primeira vez no gênero romanescos.⁹⁰

⁹⁰ SPINA, 1997: 62.

Le Goff discorreu sobre o maravilhoso cristão:

Procurei, não digo definir – o que seria demasiado ambicioso –, mas delimitar um certo maravilhoso cristão, que é indubitável, mas que não representa no cristianismo algo de essencial e que me dá a impressão de, precisamente, se não ter formado porque havia essa presença e essa pressão de um maravilhoso anterior perante o qual o cristianismo devia pronunciar-se, tomar posição. O sobrenatural, o miraculoso, que são próprios do cristianismo, parecem-me de natureza e função diferentes das do maravilhoso mesmo tendo deixado a sua marca no maravilhoso cristão. Assim, o maravilhoso no cristianismo parece-me essencialmente encerrado nessas heranças – das quais encontramos elementos “maravilhosos” nas crenças, nos textos, na hagiografia. Na literatura, o maravilhoso é praticamente sempre de raízes pré-cristãs.⁹¹

O Santo Graal é o cálice que teria sido utilizado por Jesus Cristo na última ceia e também servido para apurar seu sangue durante a crucificação. José de Arimatéia haveria ficado com a taça aos seus cuidados, para *a posteriori* entregá-la ao senhor do castelo de Corbenic. Há muito desaparecida, a taça reaparece em visão ocorrida na corte do Rei Artur, quando tem início sua busca. A demanda do Santo Graal narra a procura do sacro objeto, peleja na qual são enaltecidos o heroísmo e a pureza desses cavaleiros. Devemos ressaltar que a lenda reservava apenas aos puros de coração sua descoberta, e isso coube apenas a Percival, Galahad e Bors.

Mesmo não fazendo parte do relato bíblico, ou de qualquer outro texto cristão antes do século XII, o Graal passou a ter grande importância no imaginário medieval, à proporção que alçou a elevados patamares o aspecto alegórico religioso mediante a eucaristia. A Igreja esforçou-se por valorizar este ritual, que antes era importante, mas sem grande destaque. Sendo apresentada de maneira quase teatral, a eucaristia insuflou nos cristãos os simbólicos “corpo e sangue de Cristo”. Desse modo, o texto de Chrétien de Troyes, que marca a primeira aparição do mito que se tem notícia, veio também ao encontro dos ideais da Igreja, ajudando a aumentar o interesse dos cristãos pelo Graal.

Surgido como resposta às crenças da Igreja, a demanda do Santo Graal floresceu no contexto das Cruzadas entre cavaleiros devotos.

As Cruzadas⁹² constituem o mais importante capítulo da história dos cavaleiros medievais. Durante dois séculos levadas de cavaleiros europeus rumaram à Terra Santa a fim de libertá-la do domínio dos infiéis.

⁹¹ LE GOFF, 1994: 47.

⁹² Sobre a influência que as Cruzadas legaram ao Ocidente, Theodor afirma: “É de reconhecer-se que, apesar de malsucedidas dos pontos de vista política e militar, as Cruzadas proporcionaram um contato

A Primeira Cruzada – e única vitoriosa, no sentido lato do termo – foi insuflada pelo papa Urbano II, no Concílio de Clermont, em resposta ao pedido de socorro do imperador bizantino em luta contra os muçulmanos, no ano de 1095.

Após três anos de dura jornada, enfrentando não apenas “infiéis”, mas todas as intempéries do percurso, como o deserto, a fome e a sede, cavaleiros maltrapilhos chegam a Jerusalém e empreendem duro – e vitorioso – combate, retomando aquela cidade que estava sob domínio muçulmano desde 637.

A conquista acabou gerando uma das mais lendárias figuras do período medieval, Godofredo de Bulhão, o primeiro seguidor de Cristo a governar Jerusalém desde 637. Sua fama cresceu não só por sua estratégia militar e pela coragem em batalha, mas por sua cortesia, sendo por isso considerado descendente direto do Cavaleiro do Cisne (figura ligada ao ciclo arturiano e à *Demanda do Santo Graal*) e elevado a um dos Nove Valorosos⁹³.

As Cruzadas seguintes, da segunda à nona, foram uma sucessão de derrocadas, que minaram o ideal de soberania fundado na crença do poder divino e na invencibilidade dos cavaleiros medievais, ao ponto de a sexta e a nona não terem sido proclamadas por papas, tendo mais por objetivo o domínio de terras do que o fortalecimento da fé.

Nos períodos de paz os cavaleiros podiam exercitar-se e exhibir-se nas justas, torneios que tinham por objetivo resolver desavenças ou ainda ofensas à honra. A partir do século XII, as justas se convertem em verdadeiras festividades, realizando-se de cidade em cidade, em torneios com regras claras e pré-estabelecidas, vencendo as competições aquele que derrubasse o adversário da sua montaria.

Atraindo multidões de espectadores e séquitos de nobres, além de pajens, tratadores de cavalos, escudeiros, armeiros e prostitutas, os embates passaram a ser realizados em feiras, figurando os protagonistas do combate como agitadores culturais e econômicos.

cultural muito proveitoso para a Europa, através do conhecimento da filosofia, ciência e literatura de árabes e gregos. O comércio e o tráfego entre essas partes do mundo começaram a desenvolver-se pujantemente, com evidente proveito tanto para o papado, cuja influência e poder aumentaram, quanto para a civilização cavaleiresca, que encontrou sua expressão máxima nas Cruzadas, notadamente com a criação das Ordens de Cavalaria”. (THEODOR, 1997: 124)

⁹³ Os Nove Valorosos foram os maiores guerreiros da história, sendo Heitor, Alexandre e Júlio César (pagãos), Josué, Davi e Judas Macabeu (hebreus notórios) e Rei Artur, Carlos Magno e Godofredo de Bulhão (cristãos).

Por volta do século XIV, os torneios tornaram-se tão sofisticados que incluíam festas, bailes, banquetes e outras cerimônias, já distanciados de sua origem bélica e transformados em eventos sociais.

O ideal cavaleiresco ainda perdurava, todavia não era mais o mesmo.

Se o desenvolvimento da metalurgia foi um dos responsáveis pelo surgimento dos cavaleiros medievais, à proporção que escudos e cotas de aço passaram a ser eficazes na defesa contra setas e flechas, inclusive as lançadas pelos arcos longos dos ingleses, foi o desenvolvimento da tecnologia militar que também decretou o seu fim: a pólvora usada em pistolas e canhões tornou mais fácil matar à distância. Era o fim do combate corpo a corpo dos cavaleiros, porém não o de símbolos e alegorias já tornados tradição no imaginário europeu e redivivos na *mentalidade* dos povos daquela parte do mundo e de outros ocidentais.

2.3 O Nordeste Medieval

A parte desse Mundo que me fora dada – o Sertão – não era mais somente o “sertão” que tanta gente via, mas o Reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros de frutas vermelhas de Mandacarus reluzentes como estrelas, bicadas pelas flechas aurinegras dos Concrizes e respondendo às cintilações prateadas de outras estrelas...

(Ariano Suassuna)

A heráldica⁹⁴ é a ciência que estuda os brasões, insígnias ou distintivos de famílias nobres e também interpreta ornatos e figuras dispostos no campo de um escudo ou fora dele, representando as armas de uma nação, um soberano, família, corporação ou cidade.

Funcionalmente, servem os brasões não só como forma de distinção entre classes, entre diferentes, e como modo de identificação e de pertencimento entre iguais. Simbolicamente, por serem conferidos por merecimento, em regra, representam honra e glória.

Seguindo os ensinamentos de Ariano Suassuna apresentados no *Manifesto Armorial*⁹⁵, a *alma* dos brasões se *crystalizou* no Nordeste brasileiro nos ferros de marcar gado, instrumentos utilizados por fazendeiros para registrar o pertencimento do animal ao rebanho e a seu dono.

⁹⁴ Sobre heráldica, ver SUASSUNA, 1974.

⁹⁵ SUASSUNA, 1974.

Mesmo diferenciando o nordestino brasileiro do natural europeu no que tange à função, brasões e ferros de marcar representam um espírito medieval valorativo de *identidade* e memória.

Assim como aqueles escudos europeus eram elaborados com matizes significativos de ornamentos e figuras, o instrumento nordestino de ferrar segue regras de produção, tais como a da estilização de figuras, a da combinação de imagens (quando há a comunhão de famílias) e a *hibridação* do símbolo (quando a família começa a se repartir-se em *ramos* distintos). Quanto menos ornado o escudo, mais pura a *linhagem*. Derivar o símbolo é arrefecer o simbólico.

O Nordeste brasileiro, rico celeiro mestiço em decorrência de sua colonização, se converteu num “laboratório” da tradição e de suas constantes transformações.

O sertão nordestino ganhou seu contorno mediante a colonização praticada no Brasil pela metrópole portuguesa, sob rígidos critérios de *estratificação* postos em prática na *terra nova*, à medida que a colonização se firmava no litoral, explorando o Pau-Brasil, a *madeira em brasa*, e demais riquezas naturais, processo que continuou com o envio dos *bandeirantes do ouro, da prata e da esmeralda* que abriram caminhos e fundaram cidades... *rasgando* o sertão.

Nas palavras de Alfredo Bosi, defini-se o caráter simbólico do ato de colonização de uma terra nova:

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes podem sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operação econômica; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer.⁹⁶

Esses “mortos que não devem morrer” aludidos por Bosi remetem aos sinais da cultura colonizadora que entram em contato com a cultura dos colonizados e se *crystalizam*, afinal o ato de colonizar estabelece não só as formas de exploração da terra nova, gerando uma nova *mentalidade* de feição única derivada dos elementos que a identificam, mas diferente por causa dos substratos surgidos na *hibridação* das duas culturas.

Assim, o que era europeu passa a guardar semelhanças com o que é brasileiro. Semelhanças são identificáveis, mas não igualdade, pois o que era vário de origem torna-se *uno* na *identidade* brasileira – que por si só é vária em relação às regiões e

⁹⁶ BOSI, 1999: 15.

culturas que a formam. Nela, os *substratos se cristalizam* através do reconhecimento de que *identidade* é pertencimento.

Acerca de *hibridação* e mestiçagem, definiu Ariano Suassuna:

Historicamente, a cultura européia, principalmente a ibérica, dominou no Brasil a cultura negra e a indígena. Então, a cultura negra e indígena formaram, pela mestiçagem, o lastro da cultura que a gente chama de popular. Do outro lado há a cultura oficial, herdada dos europeus, que chamamos de erudita. Hoje as pessoas me chamam de contraditório e dizem: você gosta da cultura popular, mas detesta a de massa. Mas elas não são a mesma coisa. Cultura de massa, por definição, é baseada no gosto médio, o que não vale para a cultura popular. A cultura popular é feita pelas pessoas do *Brasil real*⁹⁷ de bom gosto. E essa cultura não subsiste apenas na zona rural, não, porque nas cidades ela também se manifesta. Há uma cultura popular urbana que sobrevive à margem da cultura de massa. O fato é que a cultura popular tem uma capacidade enorme de assimilação, sem abrir mão de sua *identidade*. Quem tem essa visão imobilista não é o povo nem somos nós, artistas: são os pesquisadores do chamado folclore, um negócio morto no tempo, mumificado. Às vezes, eles chegam aqui e vão ver o bumba-meu-boi. Daqui a dez anos, eles voltam e vêem um bumba-meu-boi diferente e então saem dizendo que está deturpado. Está não: está diferente. Essa é a dinâmica. A capacidade de transformação é enorme. É isso que eu procuro fazer dentro das minhas medidas. O que eu não concordo é com a uniformização. Porque nessa grande sinfonia que é a cultura universal cada região tem de fornecer sua nota peculiar. Para mim, o homem é o mesmo em todo o canto, os fundamentos são os mesmos.⁹⁸

O imaginário e, por extensão, a memória e a *mentalidade*, são formadas por um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens que compõem o ideário e a *mentalidade*. Essas imagens requerem fundamentos e embasamentos para existirem, não surgem de um rompante, mas através das relações entre indivíduos, entre indivíduos e comunidades e entre as comunidades e os povos.

Se o processo de criação e recriação de símbolos na transmissão do real e na representação artística se constitui na compreensão dos elementos formadores da *mentalidade* de um povo, então podemos definir a cultura desse povo como o resultado da soma dos *resíduos* de realidade: *sedimentos* que serão novamente materiais de criação simbólica, constituintes de um permanente ciclo de renovação, não apenas em conhecimentos reflexivos, mas mediante a imaginação criadora.

Esse processo de *hibridação*, espontâneo e autêntico, seguindo o rastro do contato entre a metrópole portuguesa e a colônia brasileira, delimitou as bases próprias do *imaginário* nordestino e da cultura nacional de forma abrangente.

⁹⁷ Expressão cunhada por Ariano Suassuna e que lhe é tão cara. Refere-se a uma consciência própria de si mesmo e de sociedade que identificaria o povo brasileiro.

⁹⁸ SUASSUNA, 2000: 34-35.

Motivados por fatores econômicos e políticos, Portugal e Espanha chegaram até nós na procura de “novas” terras durante as Grandes Navegações e foram as principais responsáveis pela formação de nossa *mentalidade*, matizada por resíduos de *mentalidade* e de *imaginário* medieval europeu.

Essa “aventura” de descobrimento, contudo, foi também impulsionada pelo ânimo do homem europeu do período, principalmente pela fé e pelo desejo de aventura. D. Henrique e Pedro Álvares Cabral, por exemplo, eram cavaleiros da Ordem de Cristo. Portanto, traziam consigo o espírito e os ideais da cavalaria e os preceitos da Igreja. Devemos ressaltar, ainda, que este espírito de cruzadas era estimulado também por interesses mercantis e pelas estratégias da Contra-Reforma. A propósito escreveu Navarro:

O que atrai e leva à aventura, o que faz esquecer o perigo, desprezar a morte? Nas condições de possibilidade que levaram à descoberta do Novo Mundo, o universo mental e material se confundem e se imbricam em um impulso místico/mítico: este fluxo carrega o ser ávido de sonhos, vestido de medos fundamentais, mestre, entretanto, de suas velas e de seu desejo de conhecer, reconhecer os caminhos de um mundo a ser domesticado.⁹⁹

Outrossim, o “tronco ibérico” das raízes brasileiras (elementos que, a priori, seriam externos), em contato com o novo povo, torna-se híbrido na formação da *mentalidade* e da *identidade* da nova gente, afastando-se de sua origem, para formar um todo original pela ação dos *resíduos culturais*. Desse modo, não se pode dizer que haja na *identidade* nordestina o medievalismo europeu, tampouco retorno a um passado medieval, que sequer tivemos, mas recriação pautada numa *mentalidade* que se cristalizou formando o *Nordeste Medieval*.

Partindo-se da premissa de que os cortes cronológicos da historiografia, comumente aceitos, não correspondem às mudanças no *universo* mental, que se processam muito lentamente, percebemos que esses sinais de *mentalidade* redivivos nos sinais de *identidade* européia podem ser percebidos nas mais diversas manifestações da *identidade* nordestina e brasileira, como nas quadrilhas juninas que remetem ao minueto francês; nas cavalcadas (resquícios das batalhas entre mouros e cristãos, que hoje se festejam em partidos azul e vermelho); o mamulengo; os aboios e o canto pungente dos repentistas; os adágios populares e as piadas de cunho moralizante; a viola e a rabeca... Além destes, tantos outros sinais são visíveis como os contos maravilhosos e a

⁹⁹ NAVARRO, 1992: 148

religiosidade, ambos frutos da miscigenação entre europeus e orientais na formação da cultura nova, a brasileira.

Influência européia foi o que tivemos, e não *europeização* de nossa *identidade*, pois os *resíduos* passam a caracterizar nossa *mentalidade* no processo de *hibridação* cultural.

Seguindo as idéias de Claude Lévi-Strauss, citado por Zila Bernd¹⁰⁰, a *identidade* se caracteriza como entidade abstrata, mas indispensável como ponto de referência, e nela se agregam inúmeros expositores para identificar um indivíduo (de ordem biológica, histórica, cultural, sociológica, psicológica, etc), de “si para si” e de “si para o grupo com a qual se identifique”.

Parafrazeando Roberto DaMatta, que em *O que faz o brasil Brasil?* define as razões da *identidade* cultural brasileira, questionamos: – Que fatores, realmente, servem à construção da nacionalidade? O Nordeste brasileiro não é *Nordeste brasileiro* apenas porque foi legalmente constituído, tampouco pela força de seus símbolos oficiais ou algo que o valha. O Nordeste é Nordeste por causa do forró, do xaxado e do baião; da literatura de cordel, do repente e das lendas; dos jogos e jograis; das parlendas, cirandas e trava-línguas; dos ex-votos e “fitinha de Nosso Senhor do Bonfim”; do artesanato e das rendas; do mamulengo, do Bumba-meu-boi e demais manifestações que caracterizam o *imaginário* do nordestino e a *mentalidade*.

As sociedades têm sua *mentalidade* formada por símbolos e imagens, por matizes, sabores e aromas, por sons e sensações, por amavios e por encantatórios de linguagem que, mediante uma escolha valorativa (só nos fica aquilo que nos é importante), seja de forma consciente ou inconsciente, que se aproveitam da memória, da *tradição* e da cultura para o reconhecimento de si, como indivíduo e como comunidade, no texto literário.

Nessa *mentalidade* em formação – pois o processo de *hibridação* e *cristalização* não cessa, é constante – repercute um tardio medievo. Seus mitos estão vivos na cultura rústica do nordestino. No cantador, que é considerado trovador; no picaresco João Grilo, nas bandas cabaçais e nos rabequeiros, no “amor cortês” do caboclo, nos míticos reinos encantados, nas narrativas populares, no *Pedro Quengo* do romanceiro, no mamulengo, nas quadrilhas, no léxico e nas expressões em uso no sertão (como vixe, oxente, *barrer* e *rudia*, por exemplo, de origem galega, que ainda hoje vivem no Nordeste), na

¹⁰⁰ BERND, 2003:16.

religiosidade dos ex-votos (hoje, provas de graças alcançadas, ontem, troféus de guerra), nos jogos, nos jograis e no tom moralizante das narrativas populares, só para citar alguns exemplos.

Os sinais da Idade Média no Nordeste têm também forte registro nos cantadores nordestinos, cujo ofício é análogo ao dos trovadores, vide a estreita correlação entre a “tenso” e o desafio dos nossos violeiros.

O *medievo remanescente* do sertanejo registra a singularidade da cultura popular exposta através das mais variadas manifestações surgidas na formação da cultura do povo, delineadas dia-a-dia no viver comum do homem e no viver transcendental do artista, por exemplo, na lírica de feição medieval que está *crystalizada* na memória popular do chamado “romanceiro”¹⁰¹.

O Nordeste não é apenas uma vasta região, é um recorte cultural que vai do norte de Minas Gerais aos limites do Maranhão... O Nordeste é, pois, o sertão.

O termo *sertão* é herança do europeu: Pero Vaz de Caminha chamou pela primeira vez estas terras de sertão ao escrever para El-Rei D. Manoel, informando que devia haver riquezas naqueles espaços que pareciam sem fim:

Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos -- terra que nos parecia muito extensa.¹⁰²

Sertão, em sua origem e por extensão, refere-se ao distante e ao desconhecido... Essa acepção permanece, pois tem por premissa os aspectos sócio-políticos, históricos e geográficos que delimitaram por fins século XIX, em definitivo, o que se entendo por sertão: paragens que vão do norte de Minas ao interior do Nordeste, limitadas pelos planaltos e chapadas de Goiás de um lado, e pelas faixas litorâneas do outro.

Podemos ainda definir o *sertão* como: a) região agreste, distante das povoações ou das terras cultivadas; b) terreno coberto de mato, longe do litoral; c) interior pouco

¹⁰¹ Conjunto de folhetos de cordel. Acerca do tema, Suassuna escreveu célebre artigo no *Jornal da Semana*, de 20 de maio de 1973, onde, além de definir *romanceiro*, esclarece como o romanceiro nordestino influencia sua obra.

¹⁰² A Carta de Pero Vaz de Caminha é de domínio público e pode ser encontrada na íntegra em vários sites da Internet. Empregamos o site <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html> da Universidade Federal de Santa Catarina como referência.

povoado; e d) zona pouco povoada do interior do Brasil, em especial do interior semi-árido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos¹⁰³.

O sertão como “região agreste, distante das povoações ou das terras cultivadas” remete ao distanciamento estabelecido pela colonização do Brasil, que *empurrou* o sertão para longe das cidades estabelecidas no litoral, criando-se uma oposição entre os espaços do Brasil: o sertão caracterizado pelo retardo no tempo, pelo distanciamento entre os homens e distanciamento entre estes e o poder público, gerando um *reduto* para os *mandos e desmandos* dos coronéis (senhores feudais em suas terras, com exércitos próprios, promulgando justiça e injustiça conforme sua vontade) em oposição a um país que crescia forte e independente, nos moldes do ideal libertário francês de *liberdade, igualdade e fraternidade* e nas idéias positivistas de Comte de “Ordem e progresso”.

A definição de “terreno coberto de mato, longe do litoral” faz pensar na relação entre o homem e a natureza, a tal ponto que homem e terra podem quase se identificar. E a terra exerce influência forte nas produções materiais e imateriais do nordestino. Nas letras, não há melhor exemplo do que o Fabiano de *Vidas Secas*¹⁰⁴, de Graciliano Ramos, que migra *aos ventos* de chuva e seca... Seca que torna árido o viver das personagens, convertendo-os, a ponto de Fabiano orgulhar-se de ser bicho – “Fabiano, você é bicho”.

O sertão de Fabiano é também o “interior pouco povoado”, *interior* que obriga o homem a confrontos grandiosos, apesar de sua *pequenez*, pela subsistência, pela dignidade, *identidade*, água, vida...

Em *Vidas Secas*, o confronto se dá pela *identidade* e pela dignidade humana. Fabiano e sua família ficam isolados nos limites da fazenda da qual Fabiano torna-se morador, e nesse isolamento busca livrar-se da *Seca*¹⁰⁵, mesmo que as personagens não tenham consciência disso. É a mãe que sonha com uma *cama de verdade*, e busca *mimetizar-se* com *chita* e *saltos* na festa da cidade; é Fabiano que busca respeito ante os *soldados amarelos* e *donos de terra*... E, finalmente, Baleia, a personagem que mais provoca emoção: em meio à seca, uma fonte.

¹⁰³ FERREIRA, 1997: 2734.

¹⁰⁴ RAMOS, 1996: 10-18.

¹⁰⁵ Aqui utilizamos maiúscula na escrita para dar ênfase à plurissignificação de *Vidas secas*: narrativa que se dá entre duas secas, num momento de “descanso” em terra alheia, daí o termo “seca” referir-se ao físico. Outrossim, *Vidas secas* refere-se também a falta de *significado* na vida das personagens...

É também o *sertão de Riobaldo*, sertão sem geografia, mas de pensamento, que se isola na figura do cangaceiro, em Diadorim e na dúvida da existência de Deus e do Diabo, em *Grande sertão: veredas*¹⁰⁶, de Guimarães Rosa.

Terra de messianismos... Nenhum espaço seria mais propício ao surgimento do *anacoreta sombrio*¹⁰⁷ de *Os sertões*, de Euclides da Cunha: Antônio Conselheiro, que foge da vergonha de haver sido abandonado pela mulher e de falido, “procura o recesso dos sertões, paragens desconhecidas, onde lhe não sabiam o nome [...]” onde arregimenta tantos outros homens desesperados, de *vidas secas* e sem-rumo, na fazenda de Belo Monte, para serem esmagados pelas tropas do “*Brasi de cima*”¹⁰⁸. Este é o *sertão caminho* de tantos Severinos, vitimados por tantos “Quinzes”, que se rasgam nos espinhos das veredas à procura da *Sorte...* *Sertão de imagens* e significados de João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego, Jorge Amado e demais regionalistas de 30 e 45; das terras de *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho; de José Conde, João Ubaldo Ribeiro e Ariano Suassuna, entre outros, que formam uma *existência* maior na região literária que na geográfica: sertão que abandona o particular e torna-se universal. O sertão “onde perduram tradições e costumes antigos” como as histórias, os provérbios, os ensinamentos, os símbolos e as imagens que compõem a *mentalidade*, uma *hibridação* cultural em que permanecem substratos demarcadores de sua alma, determinando ações, escolhas e vida.

João Grilo surgiu no *sertão da literatura popular*: espaço para a crítica social de fundo ético, dos cordelistas e repentistas – principalmente –, num campo de criação poética marcado pela intenção satírica que retira o homem do viver comum e do isolamento e o põe frente a frente com os acontecimentos mais marcantes do país¹⁰⁹ e

¹⁰⁶ ROSA, 1984: 52-58.

¹⁰⁷ Euclides da Cunha se referia a Antônio Conselheiro como *anacoreta sombrio*. Entretanto, os missais escritos pelo *Peregrino Antonio Vicente Mendes Maciel* (era assim que Conselheiro assinava), numa letra bela e correta, sem graves falhas gramaticais e expositoras de um profundo conhecimento da fé, poriam por terra a descrição que Euclides da Cunha fizera de Conselheiro como um ignorante sertanejo. Ressaltamos que os missais se traduzem em documentos, e não registros de memória. Se aqui explicamos isto, é no intuito de trazermos à discussão as distinções e conceitos prévios que são feitos ao sertanejo e ao povo nordestino, relegando-os ao papel de sub-desenvolvidos e de vítimas que algumas fontes e meios insistem em repetir.

¹⁰⁸ Sobre distinções entre Norte e Sul do país, ver belíssimo poema “Brasi de cima e Brasi de baxo”, de Patativa do Assaré, na obra *Cante lá que eu canto cá*.

¹⁰⁹ A distância entre o sertão e o litoral impede que o nordestino possa acompanhar diariamente todos os fatos ocorridos no mundo: a *normalidade* não faz parte da literatura popular, mas as revoluções e os fatos de maior importância que ultrapassam a barreira entre o sertão do litoral. Mark Curran (CURRAN, 2001: 134) citou exemplos de cordéis, como *A morte de Getúlio Vargas*, que em apenas um dia ultrapassassem a vendagem de 2.000 exemplares, talvez porque trouxessem às mais distantes regiões fatos que eram parte da história do país.

do mundo, com fatos de seu dia-a-dia que lhe servem de modelo de conduta¹¹⁰, com embates entre o Bem e o Mal¹¹¹ e com narrativas que apresentam as necessidades e os sentimentos humanos básicos.

A identificação dos mitos e das utopias medievais é muito significativa, já que ambos são bastante evidentes nos rincões do sertão, presentes que são no espírito do sertanejo. Foi a esse sertão que Ariano Suassuna se reportou quando se referiu ao *Brasil real*, tão diferente do Brasil oficial:

Machado de Assis tem uma frase que sempre me impressionou muito. Ele dizia que o país real é bom e revela os melhores instintos, mas o país oficial é caricato e burlesco. Eu [também] admiro profundamente Euclides da Cunha. Ele teve, como todos nós, a cabeça formada e deformada pelo Brasil oficial. Ele só foi enxergar o *Brasil real* pela primeira vez em Canudos. Para honra e glória dele, e graças ao gênio do escritor, ele mudou de visão. Euclides chegou ao sertão esperando ver outra coisa. No *Diário da expedição* ele diz ‘a República é imortal’, portanto ele chegou lá como cruzado da república, para acabar com um movimento monárquico e fanático. Quando chegou lá, ele se viu diante de um crime e tomou imediatamente partido do *Brasil real*. A grandiosidade de Euclides da Cunha, para mim, é essa.¹¹²

No *Brasil real* de Suassuna encontramos as marcas medievais que se sedimentaram na *hibridação* da cultura nordestina e possibilitaram Pedro Quengo, Pedro Malasartes, Cancão de Fogo e outros heróis trapaceiros como João Grilo e Quaderna.

Devemos explicitar essa definição para que possamos entender o espírito que habita nas manifestações culturais, sociais, históricas – sinais de *mentalidade* – do povo nordestino.

No Nordeste brasileiro, povo e natureza se oferecem à criação estética, pois, da paisagem, do ambiente social, da história, da herança cultural ibérica, dos dramas humanos, emana um castiço manancial simbólico, filtrado na *identidade*, iluminado pelo sol.

Assim sendo, os ferros de marcar gado se tornam sinais de *identidade*, delimitados na *mentalidade* da nova cultura que se formou da *hibridação* entre o europeu, o negro e o indígena.

¹¹⁰ Há inúmeros exemplos de cordéis e romances populares que ilustram essa idéia, como *A Cura da Quebradeira* e *O peso de uma mulher*, ambos de Leandro Gomes de Barros (CURRAN, 2001: 26-29)

¹¹¹ Modelos moralizantes nos quais impera um rígido código ético herdado da fé e dos exemplos dos heróis de suas narrativas. (SUASSUNA, 2005: 28-30)

¹¹² SUASSUNA, 2000a: 34.

Acerca da assimilação dos ideais do medievo pelos nordestinos, e quanto ao papel do herói nesta, assevera Mark Curran¹¹³:

No cordel, o cangaceiro é o herói por excelência, misto de bandido, criminoso e lutador pela justiça no sertão nordestino. Nas obras cordelianas contemporâneas, é visto como o tipo heróico legítimo, maior do que a vida, verdadeiro “cavaleiro do sertão”, com as cintas repletas de balas, o rifle “papo-amarelo” (winchester 44), o revólver e o facão. É conhecido pelos epítetos: Rei do Cangaço, Rei do Sertão, Terror do Nordeste, Rifle de Ouro, Leão do Norte, e no caso do célebre Lampião, Galo Cego. Trata-se da variante folclórica moderna do cavaleiro medieval, seguindo o modelo cordeliano extraído das histórias de *Carlos Magno e seus pares*, vê-se a cena de Carlos Magno chorando a morte de Rolando quando o cangaceiro Antonio Silvino chora a morte de seus homens depois de uma luta sangrenta, ou quando Riobaldo lamenta a perda de seus jagunços, na obra-prima de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*.

Lampião, por exemplo, conforme seus biógrafos, rezava sempre o ofício (celebração religiosa similar a uma missa, mas sem a exigência de um padre) nos acampamentos, carregava livros de oração e fotos do Padre Cícero, dava esmolitas fartas às igrejas das cidades invadidas – menos para São Benedito, sobre quem dizia: “– Quem já se viu negro ser Santo?”, como afirmou Wanda Nestlehner¹¹⁴. Lampião trazia sempre consigo amuletos e acreditava ter o corpo fechado¹¹⁵.

O amor cortês, outra característica do medievo, é encontrado na *identidade* nordestina através da idealização da mulher, marca não só das produções artísticas, mas mote arraigado na alma do povo. A figura da mulher é envolta numa atmosfera sacralizante, não como *senhora* – aspecto das cantigas de amor do trovadorismo –, mas como alguém a ser respeitada, protegida, conquistada mesmo ante os maiores empecilhos – como temos nos cordéis *Histórias da Princesa da Pedra Fina* e *Coco Verde e Melancia*, de Leandro Gomes de Barros, *Romance do Pavão Misterioso*, de João Melquíades Ferreira da Silva, *História do Príncipe João Corajoso* e *a Princesa do Reino Não-Vai-Ninguém*, de Joaquim Batista de Sena, e *O Prêmio da Inocência*, de Expedito Sebastião da Silva, por exemplo. A paixão pela donzela justificaria qualquer “demanda” que tivesse por prêmio seu amor e riquezas¹¹⁶, numa releitura temática cujas

¹¹³ CURRAN, 2001: 61

¹¹⁴ NESTLEHNER, 1997: 44-54

¹¹⁵ As armas apreendidas com Lampião quando de sua morte estão no Instituto Histórico Geográfico de Maceió: um mosquetão Mouse modelo 1908, pistola Parabellum de 9mm e um punhal de aço e níquel, chamado “Súplica” em algumas localidades do Ceará.

¹¹⁶ Sobre o tema, consultar ABREU, 1999; DIDIER, 2000; DIÉGUES JUNIOR, 1981; e LINHARES & BATISTA, 1976.

raízes residem no simbolismo do medievo europeu e nas tradições orientais apresentadas no *Calila e Dimna* e nas *Mil e uma noites*.

Exemplos das *remanescências* medievais européias e orientais são encontradas no Nordeste brasileiro através dos contos de *Perrault*, e de romances tradicionais como o de *Madame d'Aulnoye*, as *Queixas de D. Urraca*, *Cid e o Mouro Dúcar* (fragmento do romance castilhanos *Poema Del Mio Cid*, do séc. XII), *Gargântua* (de estreitas ligações com o *Calila e Dimna* do Oriente), as novelas *Carlos Magno ou Os quatro filhos de Aymon*, *O Homem Miséria* (equivalente francês de *Bernardo Cintura*), e as novelas do Ciclo Arturiano, nos quais se evidenciam o amor cortês, os ideais cavaleirescos e a simbologia do herói, sinais que impregnam o *imaginário medieval europeu* e se recriam no *imaginário medieval nordestino* na constituição do herói cordelístico.

Roberto do Diabo é outro exemplo desses romances. Editado no Recife, em 1883, por João Martins de Athayde, a história chegou ao Nordeste através das tradições ibéricas em prosa para assumir a forma de folheto, assim como, ainda hoje, são reeditados em romances ou folhetos os grandes temas da novelística tradicional, como a *Donzela Teodora*, *João de Calais*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, *Pavão Misterioso*, cujas origens perderam-se das tradições européias à medida que aqui se *crystalizaram*. Câmara Cascudo coletou e estudou várias manifestações da mesma natureza, em livros como *Vaqueiros e Cantadores* (1939), *História da Imperatriz Porcina* (1952), *Cinco Livros do Povo* (1953) e *Flor de romance trágicos* (1966).

A religiosidade do sertanejo se torna um representante de *mentalidade* redivivo pela *identidade* medieval européia, à medida que se constitui num pensamento “católico rural” que apresenta os santos sob aspectos humanos e próximos, co-existindo e co-agindo com a comunidade, imbuídos do manto divino numa luta maniqueísta entre o bem e o mal. Em *O Romance da Perda do Reino*, por exemplo, Quaderna prega a existência desse catolicismo como a base de sua Igreja. Não obstante, feitiços, patuás e mandingas – de origem eminentemente pagã – fazem parte dessas crenças, co-existindo sem que uma interfira na outra: a miscigenação do cristianismo europeu e das credências africanas.

Costumes ligados aos ingredientes místicos cristãos transcendentais e à magia e ao maravilhoso pagão da *mentalidade* medieval são constantes nas produções populares, vide os cordéis, *A Profecia Misteriosa sobre os Três Dias de Estrondo*, de São João de Cristo Rei, *Luta e Vitória de São Cipriano Contra Adrião Mágico*, de Joaquim Batista de Sena, *A Chegada de Lampião no Inferno* e *O Grande Debate de Lampião com São*

Pedro, ambos de José Pacheco, *A Mulher que Virou Bicho porque Profanou de Frei Damião*, de Manoel Caboclo, como expositores desta *mentalidade*.

O romanceiro popular tradicional de origem européia (seus ensinamentos, lendas, histórias, costumes, *mentalidade*, o espírito de um povo), na arte de poetas, nos cordelistas e nos costumes do povo sertanejo, *crystaliza-se* dado o enriquecimento das tradições populares e das formas elaboradas de literatura popular – leia-se literatura de cordel – e erudita.

É ao passado que o povo retorna na edificação da cultura popular nordestina, passado que se perfaz na valorização dos símbolos, marcados pela autenticidade e permanente renovação, numa relação intrínseca com a imagem de simplicidade autêntica.

A obra de arte relaciona-se com a sociedade à proporção que se transmitem os substratos da *mentalidade* e da *identidade*, obedecendo ou ultrapassando seus aspectos fronteiriços e paradoxais entre o lírico e o próprio social: o *todo* através do *eu*. Para Adorno¹¹⁷, o próprio ato de distanciar-se da sociedade para a criação poética/lírica, por si mesma se caracterizaria como um exercício social ao negar-se à massificação que o mundo exerceria sobre esse poeta. Nesses termos, repetimos: o que rege a obra de arte não é seu aspecto social em si, tampouco o *real* que ele apresente, mas sua *representação* através de recursos conceituais e formais que tornem o discurso em arte literária.

A representação na arte literária é erigida nos alicerces da memória¹¹⁸ e constituída pela cultura dos povos e pela *mentalidade* destes, mediante a ação dos *resíduos culturais* que preenchem de matiz a obra literária acabada, e, pela ação da *crystalização*, em constante elaboração.

Sinais de um *medievo tardio* que adquiriram novas expressões através da alma do nordestino, dado o contato colonizador entre os povos durante o século ibérico, na criação e recriação de símbolos, através da ação das *remanescências* culturais.

Nessa perspectiva, discursos, imagens, cores e mitos do *medievo europeu* se tornam característicos no Nordeste, vivos e redivivos nas produções materiais e imateriais durante a construção do *Nordeste medieval*, mediante o potencial simbólico dessas *remanescências* no diálogo que travam na construção da *identidade* singular desse povo.

¹¹⁷ ADORNO, 1983: 193

¹¹⁸ Memórias individual e coletiva, consciente e inconsciente.

3. DO CARVÃO AO CRISTAL, DO REAL AO SONHO: *MENTALIDADE* MEDIEVAL CRISTALIZADA NO ROMANCE *A PEDRA DO REINO* ou O INCRÍVEL FIDALGO PEDRO DINIS, O CAVALEIRO DO SERTÃO

Em 20 de maio de 1973, no *Jornal da Semana*, no Recife, foi apresentada a definição geral do *Movimento Armorial*:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados.¹¹⁹

O *Movimento Armorial* é pautado por um “retorno ao passado”, por um retorno aos valores transmitidos na formação de nossa *mentalidade*, numa constante preocupação com os elementos que compõem essa arte popular, estruturada em substratos que se transformam ininterruptamente mediante o processo de *cristalização*, e não estagnado no tempo ou no espaço.

A literatura, o teatro, a música, a pintura¹²⁰, os espetáculos de Antônio Nóbrega (onde o brincante, o folguedo, a música, o teatro, o cordel, o repente, o palhaço e tantas outras manifestações se amalgamam), a cerâmica, a tapeçaria e a escultura são alguns exemplos desse movimento rico de significação e mais rico ainda de beleza e *mentalidade* por apresentar ao povo o próprio povo no que este tem de mais belo, sua *identidade*.

Liderado por Ariano Suassuna, o movimento contava em suas fileiras com Antônio Nóbrega, Aluísio Braga, Lourdes Magalhães, o maestro Antonio Madureira, entre outros, e assim se deu a busca e a valorização dos sinais de tradição, de memória e de *identidade* do povo nordestino, cristalizados nas mais diversas manifestações artísticas.

É o *leitmotiv* de Suassuna: a valorização da produção material e imaterial do povo, através da evocação do que há de universal, eterno e poético no Romanceiro

¹¹⁹ DIDIER, 2000: 36.

¹²⁰ A Heráldica, o Armorial e a Xilogravura empregados nas obras de Aluísio Braga e de Lourdes Magalhães são belíssimos expositores dessa linguagem.

nordestino, tratado como elemento dramático em *Uma Mulher Vestida de Sol* e no próprio *Auto da Compadecida*, ou no romance *A Pedra do Reino*.

Para Ligia Marcone Averbuck “a palavra do poeta assume os contornos das formas que ele escolheu para traduzir o mundo por ele percebido. Assim, neste universo de forte impregnação visual, a imagem se oferece como retrato deste mundo, refração do real”¹²¹. As cores, os sons, os sabores do Nordeste se tornam o material simbólico re-transformado na obra de Suassuna, capaz de identificar o que há de mais basilar na *imaginário* do homem sertanejo, as origens do seu sentir e do seu pensar.

Ariano, criador de alguns dos mais cômicos personagens da literatura brasileira, e confesso palhaço frustrado, *bebeu da fonte* da literatura de cordel – *O Cavalo que Defecava Dinheiro*, *O Enterro do Cachorro* e *A peleja da Alma* e *O Castigo da Soberba* – para produzir seu *Auto da Compadecida*, seguindo o molde preconizado pelo *Movimento Armorial* de valorização da cultura popular na construção de uma cultura erudita a fim de aproximar o povo ao *Brasil real*.

Sobre a relação entre os folhetos e a arte armorial, definiu Suassuna:

A arte armorial tem como traço comum mais visível a ligação com o espírito mágico dos folhetos do nosso romancista; com música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares; com as xilogravuras que ilustram suas capas; e com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com aquele mesmo romancista relacionados.

O folheto de cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne, em si, três caminhos: um, para a literatura, o cinema e o teatro, por meio da poesia narrativa de seus versos; outro, para a gravura, a pintura, a escultura, a talha, a cerâmica ou a tapeçaria, através dos entalhes feitos em madeira para as gravuras que ilustram suas capas; e, finalmente, um terceiro caminho para a música, por meio das solfas e ponteados que acompanham o canto de seus versos e estrofes.¹²²

Desse modo, dado o artifício e a sensibilidade que lhe são peculiares, além do vasto conhecimento de cultura popular que assimilou durante anos em sua vivência, Suassuna, em seus estudos e em sua paixão pela *cultura* nordestina foi além, ao empregar na produção do *Auto da Compadecida* resíduos de costumes e de cultura europeus e orientais que se *hibridaram* formando o *imaginário* e a *identidade* do povo nordestino do Brasil.

Na apresentação do *Auto da Compadecida* Henrique Oscar escreveu:

¹²¹ AVERBUCK, 1985: 142.

¹²² SUASSUNA, 1979: 37.

Quanto à forma e ao tratamento, nossa tendência é para aproximar a obra dos autos de Gil Vicente e do teatro espanhol do séc. XVII. Também lhe encontramos algo em comum com a *commedia dell'arte*, tanto no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muito as características do “arlequim”, embora seja um tipo autenticamente brasileiro e não copiado da tradição italiana, mesmo porque é figura lendária da literatura popular nordestina, tanto que é herói de dois romances intitulados *As Proezas de João Grilo*. Desta vez, porém, a aproximação de um texto brasileiro com formas e até temas dos grandes gêneros da história do teatro não é apontada como defeito, pois não houve cópia, imitação servil ou mera transposição, mas autêntica recriação em termos brasileiros, tanto pela ambientação como pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características, nova e, portanto, absolutamente original.¹²³

Henrique Oscar afirma que “não houve cópia, imitação servil ou mera transposição, mas autêntica recriação em termos brasileiros”. O autor não poderia ser mais feliz em sua observação, pois Suassuna empregou, realmente, o intertexto para a produção de sua obra, ao acrescentar elementos da literatura de cordel ao *Auto da Compadecida*. Contudo, esse exercício por si só não seria cópia, mas *releitura temática*, prática comum nas letras.

No entanto, ao ser lançada na Europa, críticos afirmaram que tais temas já haviam sido utilizados em seus países. Acerca do assunto, esclareceu Suassuna:

Lembro que, na época das montagens francesas e espanholas [do *Auto da Compadecida*], duas críticas me chamaram a atenção. O crítico francês escreveu que a história do enterro do cachorro já tinha sido usada por um conterrâneo dele, o espanhol observou que a história do cavalo que defecava dinheiro aparecia numa versão semelhante em nada menos que no *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. [...] O francês pensava que era uma história popular de seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola – até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do século XV. Tinha vindo do norte da África, com os árabes, alcançado a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro. Quer dizer: eram histórias universais e atemporais.¹²⁴

Observando a estruturação do *Auto da Compadecida*, explicou Ligia Vassalo:

O primeiro ato [do *Auto da Compadecida*] se baseia em *O Enterro do cachorro*, fragmento do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros; o segundo na *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, do mesmo artista; o terceiro amalgama *O Castigo da Soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, e *A peleja da Alma*, de Silvino Piraruá de Lima, ambos retomados pelo entremez de Suassuna *O castigo da soberba*. Provém ainda do romanceiro a cantiga de Canário Pardo utilizada como invocação de João Grilo a Maria; o nome

¹²³ OSCAR, 2000: 10.

¹²⁴ SUASSUNA, 2000: 25.

Compadecida e a estrofe com que o Palhaço encerra o espetáculo pedindo dinheiro são tomados do folheto *O castigo da soberba*.¹²⁵

Leandro Gomes de Barros, antes, empregou os *sedimentos culturais* árabes advindos da cultura ibérica no *O Enterro do Cachorro* que, conforme o crítico espanhol citado por Suassuna, tinha vindo do norte da África, com os árabes, alcançado a Península Ibérica, e de lá ao Nordeste brasileiro.

Henrique Oscar foi muito feliz, também, em buscar mais longe ainda do que na cultura popular nordestina os elementos que estruturaram a obra de Ariano, localizando na Europa os sinais que se cristalizaram na *identidade* do que chamamos nesta dissertação de *Nordeste Medieval*. O *Auto da Compadecida*, assim como a *Pedra do Reino* e as demais obras literárias de Suassuna, no “retorno” ao imaginário da comunidade apodera-se do risível e do cômico na reconstrução estética do romancista do cordel, à medida que retoma os elementos formadores da *identidade* nordestina.

A retomada empreendida por Suassuna trouxe ao erudito o universo popular nordestino rico de significados e influências ibéricas, além de outras que a esta se agregaram, mediante *hibridação*, através da literatura de cordel e música de viola, rabecas e pífanos, brincantes, ex-votos, xilogravuras e armoriais... Elementos de literatura, oralidade e iconografia do sertão levados à construção do *Brasil real* defendido por Suassuna.

Em seu texto de apresentação, Henrique Oscar abriu importantes veredas para que pudéssemos compreender e identificar os sinais de *mentalidade* cristalizados na obra de Suassuna.

Sobre o *Auto da Compadecida*, escreveu Décio de Almeida Prado:

O teatro pernambucano mantém-se sempre muito próximo de suas raízes populares, inspirando-se não poucas vezes nos romances de cordel, nos espetáculos de feira, formas primitivas de arte de que é muito rico o Nordeste. Ariano Suassuna é o único desses escritores, que poderíamos chamar deliberadamente de regionalistas a transcender por completo o regional, como também é o único cuja obra já alcançou ampla repercussão em todo o país. O *Auto da Compadecida*, peça que o celebrou da noite para o dia, constitui uma síntese do seu teatro, mesclando, à maneira de Gil Vicente, irreverência social e genuína fé religiosa. Trata-se de uma farsa que é igualmente uma reflexão sobre as relações entre Deus e os Homens: um Milagre de Nossa Senhora, como os medievais, apresentado sob a forma de uma pantomima de circo. [...] Quanto ao estilo, é o de um teatro não-realista, procurando exprimir em linguagem supostamente ingênua, caricatural, os arquétipos sociais da coletividade.¹²⁶

¹²⁵ VASSALO, 2000: 156.

¹²⁶ PRADO, 2004: 35.

Como a exemplificar o que escreveu Almeida Prado, Suassuna apresenta nas páginas de *A Pedra do Reino*, seu romance nos moldes do romanceiro popular:

Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz do Cavalo Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições as sombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Catingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte!¹²⁷

As palavras de Décio de Almeida Prado nos servem de arrimo para afirmar como Ariano Suassuna supera o conceito de *regional*, ao trabalhar com a *mentalidade*, que é mais profunda e comum à cultura brasileira e européia, a partir do imaginário sertanejo¹²⁸.

O romance da *Pedra do Reino* é narrado pelo protagonista Pedro Dinis Ferreira Quaderna que, ao ser preso por autoridades do Estado Novo, em Taperoá, escreve sua epopéia, seu memorial, a partir das histórias de seus ancestrais: “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”¹²⁹.

A obra levou vários anos para sua composição, de 1958 a 1970, período de maturação no qual Suassuna pôde compor um verdadeiro labirinto narrativo e simbólico, enveredando pelos caminhos da memória, da história e da fantasia. A obra prima de Suassuna, lançada em 1971, se divide em cinco livros, estes subdivididos em 85 “folhetos”¹³⁰. Os livros são: “I — A Pedra do Reino”; “II — Os emparedados”; “III — Os três irmãos sertanejos”; “IV — Os doidos”; e “V — A demanda do sangral”.

Em trabalho publicado no jornal *Diário do Nordeste*, Bráulio Tavares sintetizou a estrutura do romance:

O livro I, “A Pedra do Reino”, conta o surgimento da Estranha Cavalgada rumo a Taperoá, faz um resumo dos vários “Impérios da Pedra do

¹²⁷ SUASSUNA, 1976: 2.

¹²⁸ A *identidade* tem por substrato mais profundo a própria *mentalidade*. Sobre o tema, ver LE GOFF, 1992; LE GOFF, 1994; LE GOFF, 1998; e FRANCO JR, 2003.

¹²⁹ SUASSUNA, 1976: 5.

¹³⁰ *Folheto*, bem como *livrinho de feira*, é o nome dado ao impresso pelos poetas e leitores da poesia popular. Ver CARVALHO, 1994, 1999 e 2005.

Reino” de onde descende o tronco paterno da família de Quaderna (folhetos V a X), e resume a infância deste (folhetos XI a XV). Do folheto XVI ao XXII, Quaderna narra o episódio, já em 1930, em que ele viaja pela primeira vez à Pedra do Reino e se autoproclama rei.

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

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

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

O livro V, “A demanda do sangral”, mostra os líderes da Cavalgada negociando com os líderes da oposição local (Quaderna, Samuel e Clemente) visando à reinstalação dos Garcia-Barrettos no poder e à busca do tesouro escondido por Dom Pedro Sebastião. No folheto LXXXIV, a Vila é invadida por um bando de cangaceiros, e a cavalgada retira-se estrategicamente para um tabuleiro próximo. Neste ponto, o juiz interrompe o depoimento e marca sua continuação para o dia seguinte. O último folheto, o LXXXV, mostra Quaderna descansando em casa, e sonhando com sua consagração literária.¹³¹

Ariano aponta constantemente a vinculação de sua obra com a cultura popular. Desse modo, no romance a *Pedra do Reino*, há inúmeros sinais identificatórios de tradição. Uma criação febril, polifônica, labiríntica, transcendendo a linearidade, na qual realidade e imaginário, sagrado e profano, trágico e cômico se misturam nas incríveis peripécias, artimanhas e desaventuras de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Decifrador, o Astrólogo.

A imagética armorial, o híbrido entre os sinais da *identidade* medieval ibero-moura com o negro e o índio, formam o ser castanho¹³², demarcando as insígnias que norteiam a tessitura do *Romance d’A Pedra do Reino*, nas visagens, lendas, mitos, adágios e sonhos amalgamados com o real e o cotidiano.

¹³¹ TAVARES, 2007: 6.

¹³² Esse ser castanho é o que Roberto Pontes denominou de *afrobrasílico*, em *Poesia Insubmissa Afrobrasílica*.

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura*, Suassuna¹³³ declarou que começara a tomar notas para a produção do romance em 1958, como uma forma de homenagear seu pai, assassinado como represália pela morte de João Pessoa¹³⁴. Antes, o autor pensara em produzir uma biografia do pai, ou um longo poema que se chamaria “O Cantar do Potro Castanho”, contudo foi com a *Pedra do Reino* que Ariano contou, de maneira ficcional, os acontecimentos de 1930. Foi com a *Pedra do Reino* que Suassuna enveredou na matéria humana – riso, sonho, desejos, angústias e deformidades – para expiar a memória do pai e enaltecer a *identidade* nordestina.

O assassinato do pai de Ariano foi o trágico resultado de uma divisão política ocorrida na Paraíba, a qual já havia sido também um dos motivos da eclosão da Revolução de 30. Tema tão recorrente no *Romance d’A Pedra do Reino*, a “Revolta da Princesa” é um fato real reconstruído com a pena da arte, no qual José Pereira Lima, aliado político do pai de Ariano e quem o sucedeu no governo da Paraíba, declarou a independência do município de Princesa do restante do País, colocando as forças da cidade para resistirem a qualquer tipo de invasão feita pelos soldados do Estado ou da União. A cidade só se rendeu após a morte de João Pessoa. Sobre o Reino de Princesa, Quaderna diz:

[...] Luís do Triângulo era parente de Dom José Pereira Lima, aquele mesmo Fidalgo sertanejo que, em 1930, se rebelara contra o Governo, tornando-se Rei-Guerrilheiro de Princesa, proclamando a independência do município com hino, selo, bandeira, Constituição e tudo, subvertendo o Sertão da Paraíba à frente do seu exército de 2.000 homens de armas, numa guerrilha heróica que o governo do Presidente João Pessoa em vão tentou vencer com sua Polícia. Nesse Reino, ou Território Livre, de Princesa, o Rei era Dom José Pereira Lima, o Invencível, e Luís do Triângulo, então com 32 anos, era o Condestável e Chefe do Estado-Maior.¹³⁵

Rachel de Queiroz, no prefácio do romance de Suassuna, confidencia:

A primeira vez em que Ariano Suassuna me falou na *Pedra do Reino* disse que estava escrevendo “um romance picaresco”. Me interessei logo – lembrei-me das astúcias, da picardia, das artes graciosas do meu querido amarelinho João Grilo, e de certa forma fiquei esperando novas e mirabolantes aventuras deste ou de outro amarelinho parecido, desenvolvidas

¹³³ SUASSUNA, 2000: 27.

¹³⁴ O assassino de João Pessoa foi João Dantas, primo legítimo da mãe de Ariano Suassuna. Os parentes e aliados políticos de João Pessoa acreditavam que seu assassinato fora planejado e ordenado por João Suassuna. Ver NEWTON JR., 2000.

¹³⁵ SUASSUNA, 1976:25. Doravante, as citações que se referem à *Pedra do Reino* serão grafadas da seguinte forma: (PR, 25), onde o “PR” significa a obra e o “25” a página onde se encontra a citação.

ao longo de uma história em muitos capítulos – porque ele me avisara também de que o romance era comprido.

Mas o paraibano me enganou. Picaresco o livro é – ou antes, o elemento picaresco existe grandemente no romance, ou tratado, ou obra, ou simplesmente livro – sei lá como é que diga! Porque depois de pronto A Pedra do Reino transcende disso tudo, e é romance, é odisséia, é poema, é epopéia, é sátira, é apocalipse...¹³⁶

À proporção que Quaderna descortina ao leitor o sertão castanho e medieval, expressando sua vivência nos fatos que levaram à morte seu padrinho, percebemos que o ato discursivo da personagem expressa a si mesma, fazendo com que a narrativa assuma a forma de memória, presentifica-a, expondo-a de forma a diminuir a distância entre o escrito e o “vivido”.

Aproveitei, então, o fato de ter terminado logo a tarefa e deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem. (PR, 4)

Obra de difícil definição, as memórias de Quaderna podem também ser consideradas um romance policial, dado o assassinato, em 24 de agosto de 1930, de dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, tio de Quaderna, morto numa situação emblemática de *romance policial*, a morte em quartos fechados.

O próprio Quaderna explica o romance a seus dois mestres, Clemente e Samuel:

– Sim! Consegui essa receita, primeiro, no Dicionário Prático Ilustrado, que recebi de meu Pai. Depois, no livro da genial Albertina Bertha, que Samuel me emprestou. Essa mulher é os pés da Besta, Samuel! É filha de um Conselheiro do Império, Lafayette Rodrigues Pereira, de modo que a palavra dela vale quase tanto quanto a do Doutor Amorim Carvalho, Retórico do Impostor Dom Pedro II! Ela diz que romance já foi “uma forma de Poesia sem canto”. Depois, passou a designar as “narrativas em Prosa”. Mais tarde, ainda, os romances “aparecem sob forma de sátira, de alegoria, de fabulários que se acompanhavam de cantos joviais e obscenos”. Modernamente, diz ela que é importante “o romance inspirado pelos novos métodos de instrução criminal”. Olhem, copiei, no livro, essa parte da receita, e vou lê-la. Diz ela que nesses “romances de instrução criminal”, o enredo para a pista do assassinato “se faz sempre pelo grande Decifrador” e a história termina sempre com “a Virtude recompensada e o Crime punido”.

– Não entendi! – falou Clemente. – O que é que você quer dizer com isso?

– Quero dizer que, com a história da morte de meu Padrinho, eu poderei fazer um “romance de instrução criminal” pra homem nenhum botar defeito! A história tem todas as qualidades. Primeiro, é terrivelmente cruel. Ora, o Doutor Amorim Carvalho diz que “a Tragédia e a Epopéia podem tirar seus heróis do seio dos grandes criminosos para, ao lado das suas atrocidades, fazer brilhar comoventes virtudes”. Depois, meu Padrinho foi degolado

¹³⁶ QUEIROZ, 1976: XI.

dentro dum quarto sem janelas, cuja porta ele mesmo trancara por dentro. Assim, a morte dele tem todas as características do “grande Crime indecifrável” que a genial Albertina Bertha considera indispensável aos grandes “romances de instrução criminal”!

– Mas se a morte de seu Padrinho não foi decifrada, não poderá servir de assunto, porque a mesma Albertina Bertha observa, muito bem, que os romances desse tipo terminam com a decifração do crime e o castigo do criminoso! No caso, como é que você vai revelar o herói-criminoso, se ninguém sabe quem foram os assassinos de seu Padrinho?

– Clemente, eu sou um astrólogo e Decifrador profissional, e digo a você que vou decifrar o Enigma e revelar o Herói dessa história, de qualquer maneira! Depois, tem ainda uma coisa: Albertina Bertha diz que o romance ainda evoluirá, e que “a Guerra produzirá uma Obra embebida de alternativas de vingança e perdão, inflamada de furor épico, rubra, empenhada de altivez e de vitórias, dolorosa, das renúncias graves e da Vida cantante, por amor a uma defesa, a um símbolo; a um ideal, à Pátria”. (PR, 180-181)

E complementa, quando inquirido pelo Inquisidor:

– Nenhum sinal? Nem um botão de camisa? Nem um fio de cabelo? O fato foi verificado? Não havia nenhum indício?

– O fato foi verificado no processo, Excelência: não havia indício nenhum! Eu não já lhe disse que isto aqui é um enigma sério, um enigma de gênio, um enigma brasileiro, sertanejo e epopéico? Ora indício! Com indício, é canja, qualquer decifrador estrangeiro decifra! No caso, não havia nada: nem vela dobrada, nem disco mortífero, nem botões de camisa, nem abotoaduras de ouro, nem fios de cabelo, nem alfinete novo, nem nada dessas outras coisas que costumam fornecer pistas aos decifradores dos ridículos enigmas estrangeiros! Para o meu enigma, portanto, só um Decifrador brasileiro e de gênio! (PR, 293)

Outrossim, devemos destacar que o “romance policial” fica sem solução, visto que a obra termina sem que o real culpado (ou culpados) do assassinato sejam apontados, mas as incríveis peripécias, artimanhas e desaventuras de Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna continuarão numa obra maior da qual o *Romance d’A Pedra do Reino* faria parte¹³⁷. Este foi exatamente um dos motivos da escolha da obra que examinamos, por ser “work in progress”, portanto ainda pautável à influência da *crystalização da identidade* nordestina.

A obra poderia também ser classificada como o relato de uma saga, a dos Ferreira Quaderna, fidalgos do sertão. A *saga* é uma das mais ricas *Formas Simples*, que, segundo André Jolles, é a narrativa em prosa de teor heróico acerca de uma família ou clã ou, por extensão, de um povo, de origem popular e oral, que remonta às tradições orais.

¹³⁷ Sobre o tema, ver SUASSUNA, 1976; SUASSUNA, 2000b; SUASSUNA, 2005; VASSALO, 1993; NEWTON JÚNIOR, 2000.

No universo mental sertanejo podemos encontrar os matizes que fundariam as disposições mentais originárias da saga, como o sentimento de pertencimento advindo da *identidade* (principal referência da saga), representada pelas ligações consangüíneas de uma família, que no Nordeste brasileiro se revelam na fidalguia sertaneja.

Em várias partes da *Pedra do Reino* Quaderna faz referência a sua família, ressaltando-lhes a nobreza e a fidalguia, sinais de mestiçagem e *hibridação* que *crystalizam* uma *forma simples*, a saga – de teor tão estrito – no imaginário e na *identidade nordestina*, recriando uma cosmogonia imagética nova, a saga dos Reis Castanhos do Sertão. Logo no início do romance, quando o narrador se auto-apresenta, fazendo o mesmo com seu romance, percebemos esses sinais:

– Ora, eu, 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. Por outro lado, consta da minha certidão de nascimento ter nascido eu na Vila de Taperoá. É por isso, então, que pude começar dizendo que neste ano de 1938 estamos ainda “no tempo do Rei”, e anunciar que a nobre Vila sertaneja onde nasci é o palco da terrível “desventura” que tenho a contar.

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 Bonita, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na História Geral do Brasil, de Varnhagen; mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino. (PR, 5)

Ou ainda, quando dá a conhecer a origem de sua fidalguia por parte de mãe, na “Crônica dos Garcia-Barrettos”, no folheto XXIII. Apesar de longa a citação, preferimos fazê-la, quase na íntegra, dada a importância que tem para a compreensão da narrativa, principalmente, no que há de mágico e tradicional nesta, a fim de ressaltar a nobreza invocada pelo narrador:

Esses Garcia-Barrettos, família de minha Mãe, eram de origem pernambucana, mas fixados na Paraíba nos fins do século XVI. O primeiro

chegado ao Brasil viera para Pernambuco no ano fatídico de 1578, logo depois que os Portugueses e Brasileiros, derrotados pelos Mouros na “Batalha de Alcácer-Quibir”, tinham aberto caminho a que Filipe II, da Espanha, se tornasse, também, Rei do Império do Brasil, do Reino do Escorpião do Nordeste e, sobretudo, do pedregoso e sagrado Reino do Sertão. Chamava-se, esse nosso antepassado, Sebastião Barretto. Chegando a Pernambuco, acolhera-se à proteção do Morgado do Cabo, João Paes Barretto, de quem constava ser parente. Pouco tempo depois, casava-se Sebastião Barretto com uma protegida e parenta da ilustre família Paes Barretto, Dona Inês Fernandes Garcia.

O primeiro filho desse casal, menino nascido em Olinda, chamou-se Miguel; e consta, na tradição de nossa família, que aconteceu em sua infância um incidente que teria graves repercussões em toda a sua descendência. É que, quando ele estava para completar dez anos, adoeceu de peste, numa das epidemias que costumavam, então, baixar sobre a leal Vila de Olinda. Ora, o santo indicado para casos de peste é São Sebastião, “aquele guerreiro puro, santo, jovem, casto e sem mancha”, que, segundo diz o Doutor Samuel, “foi flechado por seus próprios companheiros de Centúria, a mando do Imperador de Roma”. Quando Dona Inês viu seu filho perdido, fez uma promessa a São Sebastião: se o menino escapasse, seria crismado imediatamente, acrescentando-se o nome de Sebastião a seu nome de batismo, Miguel. Prometeu, ainda, que todos os descendentes varões, porventura nascidos do sangue de Miguel, ou receberiam, na pia, o nome de Sebastião, ou o teriam acrescentado ao outro nome que recebessem. E Miguel escapou à peste. Crismou-se, acrescentou, ao nome, o do santo, cresceu, casou-se com uma certa Mécia Teixeira, tornou-se pai de um menino, no qual colocou o nome de Sebastião GarciaBarretto, e morreu tragicamente, flechado pelos Tapuias, coisa que, aliás, já acontecera a seu Pai, nas guerras de conquista da Paraíba.

Começa, então, a história terrível dos Garcia-Barrettos: porque esse Sebastião, filho de Miguel, depois de casado com uma moça chamada Catarina Moura, fez uma “entrada” pelo Rio Paraíba, conquistou terras no Pilar, e acabou aí, como o Pai e o Avô, morto a flechadas pelos Tapuias. Ora, como vive dizendo o Professor Clemente, nossos antepassados dos séculos XVI e XVII formavam “uma sociedade criminosa e beata, de fidalgos e degredados, aterrorizados pelos jesuítas e pela Inquisição”. Por isso, e por causa dessas mortes a flechadas, logo começava a correr a versão de que a raça dos Garcia-Barrettos tinha se tornado maldita. Segundo os comentários, Miguel “deveria” ter morrido, mesmo, de peste, conformando-se seus parentes com o decreto dos astros. Não morreria exclusivamente por causa da promessa. Em troca, por causa dessa desordem introduzida no curso determinado das coisas, viera a maldição: o primeiro Garcia-Barretto que, daí por diante, deixasse de receber o nome de São Sebastião, morreria de peste, na infância; e os que escapassem da peste por terem recebido esse nome, morreriam assassinados, depois de adultos, mais comumente a flechadas, como sucedera ao Santo padroeiro da família.

Dos fins do século XVII para os meados do XVIII, encontramos a família sempre nos Engenhos da nobre Vila do Pilar. Mas, para a nossa história, o mais importante deles é Dom José Sebastião Garcia-Barretto, que viveu no século XVIII, já no reinado do Senhor Dom João V. Foi ele o primeiro a deixar a Várzea do Rio Paraíba, embrenhando-se de Cariri adentro, em procura do Sertão, pelo leito seco e largo do Rio Taperoá, seguindo o rastro das “entradas” de Teodósio de Oliveira, do Ajudante Cosme Pinto e de outros sertanistas. Seguindo as trilhas de bodes e gados que o tinham precedido, adentra-se ele pelo Sertão, procurando a sesmaria concedida a seu Pai durante a regência da Infanta Dona Catarina. Era uma “data” de terras sertanejas deserra, frias, altas, secas, mas excelentes para a criação. Com uma enorme sede de terras, grande criador de vacas, ovelhas e cabras, sempre anexando, às suas, datas e datas de terras, termina ele por se fixar na velha Pora-Poreima, a “terra devastada” dos Tapuias, isto é, o velho, seco e pedregoso Chapadão da Serra da Borborema. Ali ficou, entre a Vila

Real de São João do Cariri e a Vila Real da Ribeira do Taperoá. Ali bateu os fundamentos de sua Casa-Forte, perfeitamente característica do Sertão: branca, quadrada, pobre, pesada, achatada, com alguma coisa de convento, de missão jesuítica das fortalezas daquele século. (PR, 111-113)

Quaderna se refere, ainda, aos atuais membros de sua família, *severinos*¹³⁸ do sertão, dando-lhes o vulto do sangue:

Quando da nossa ruína econômica, nós, filhos legítimos de meu Pai, vimo-nos em situação difícil. Primeiro, nenhum de nós queria decair ao ponto de caixeiro ou empregado de comerciantes, burgueses mesquinhos a quem servir seria uma desonra para simples filhos de Fidalgos: quanto mais para nós, descendentes de Dom João II, o Execrável! Além disso, a terra que, segundo o genealogista Carlos Xavier Paes Barretto, é indissolúvelmente ligada à Fidalguia, em nosso caso não valia mais um vintém, retalhada entre os bastardos de meu Pai!

Sáímos, então, por portas travessas. Manuel, o mais velho, foi ser Vaqueiro, no Sertão do Sabugi. Francisco, tendo entrado na “Guerra de Doze”, tomou gosto pela vida errante e tornou-se “cabra-do-rifle”. Antônio verificou praça na Polícia, indo assim fazer companhia a Francisco como fidalgo-de-espada. E como os Vaqueiros são pequenos-fidalgos, a serviço dos “ricos-homens” que são os Fazendeiros, estavam agora, todos três, com seus problemas razoavelmente solucionados. Quanto a mim, incapaz de cavalarias, meu Pai me destinou à carreira eclesiástica, que, podendo me levar até o posto de Bispo, poderia me tornar Príncipe da Igreja, dignidade quase tão alta quanto a dos Reis, meus antepassados. (PR, 129)

O título nobiliárquico de “Dom” passa a representar uma insígnia de valor, mais do que um “título” em si, que justificaria os sonhos e anseios de Quaderna, nos planos de ascensão a *Gênio da Raça* e na construção do *Castelo Literário*, ladeado pelas rochas irmãs da Pedra do Reino.

Se se pede uma definição às desventuras de Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna, ficamos então com a feita por Rachel de Queiroz no “Prefácio”, pois nos parece aquela que melhor traduz o espírito tradicional imanente à obra, que melhor revela o caminho labiríntico da narrativa e que melhor manifesta o estilo de Suassuna:

Mas se o hábito da rotulagem faz a gente insistir na tentativa de situar o livro dentro de um gênero – pois que então fique como romance; será romance este livro tumultuoso de onde escorre sangue e escorrem lágrimas, e há sol tirando fogo das pedras, e luz que encandeia, e um humor feroz e uma ainda mais feroz e desabrida aceitação da fatalidade. Contudo, também poderia ele ser uma Crônica – no sentido de que relata casos supostamente históricos, guerras e armadilhas e elevação e trucidamento de reis, rainhas e princesas. Mas também é profecia e doutrinação, também é romance de cavalaria e conto fantástico – e romance erótico, por que não? erotismo seco, reduzido aos essenciais, uma espécie de erótico sem luxúria, esfolado e

¹³⁸ Utilizamos o termo aqui como adjetivo, apoderando-nos da significação traçada por João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina*.

ríspido. É profético, porque passa por ele todo um sopro religioso, partindo embora de boca maldita – mas nunca chega a ser demoníaco. E o heroísmo é todo entremeado de covardia, como o resumo do Dom Pedro Diniz Quaderna em pessoa: – os ouropéis heróicos apenas encobrem a sórdida velhacaria, o medo e os suores frios de degenerado descendente dos ferozes reis sertanejos do castelo das duas torres.¹³⁹

A *Pedra do Reino* junta-se a *Os Sertões*, de Euclídes da Cunha, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, para compor um gigantesco painel sobre o Brasil do interior e a *identidade* do Nordeste brasileiro, expressa em verso e prosa pelos artistas do povo.

4.1 Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Astrólogo, ou Dom Pedro IV, o Decifrador

“O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas estão sempre mudando.”

(Guimarães Rosa)

A identificação aleatória entre signo e significado é um princípio lingüístico. Não obstante, os significados que pertençam ao mesmo campo semântico do objeto nuclear deste guardam significação direta com o termo primitivo. Cadeira, por exemplo, não tem nenhuma razão para chamar-se assim, entretanto o termo “cadeirada” só existe porque antes existia a palavra cadeira.

No que tange aos substantivos próprios, que por si só se constituem num elemento de *identidade*, não há casualidade, e sim uma designação do signo para com o simbólico, seguindo uma série de referentes de valor, sejam estes de teor religioso, de admiração, amor, honra etc., que dão ao ser identificado uma entidade moral e seu apelativo próprio.

O nome, em sua constituição gramatical, nada tem de significativo. Mas quando os pais decidem qual será o nome de um filho, estão, naquele momento, criando uma projeção simbólica ontológica que preencherá de essência aquele indivíduo¹⁴⁰.

Essência herdada por assimilação dos predicados pertencentes aos antigos donos, e não aos nomes, que são adotados pelo novo dono à proporção que, para aqueles que nomeiam, adotar um nome é ter o destino, o caráter e a *identidade* pré-estabelecidos. Marcos e Mário, por exemplo, derivam de Marte, o deus romano da

¹³⁹ QUEIROZ, 1971: XI- XII.

¹⁴⁰ HENRIQUES, 2006: 85-99.

Guerra; Paulo significa “o humilde”; Cláudio, o “coxo”; José, Emanuel e outros nomes bíblicos, sejam quais forem seus significados, refletem o imaginário judaico-cristão; a repetição do nome do pai para o filho, acompanhado de Júnior, Filho, Neto etc, denotam posse e necessidade de perpetuação...

O mesmo acontece com Dinis que, observados os aspectos funcionais desta personagem no desenvolvimento do *Romance d’A Pedra do Reino*, pode dizer-se que herda a essência, por assimilação dos predicados, de “Pedro”, em homenagem a seu padrinho, Pedro Sebastião; e “Dinis”, por Dom Dinis, o Lavrador, Rei de Portugal.

O ato de entregar um filho no batismo a um padrinho é, na realidade, entregá-lo a proteção de outrem caso os pais venham a faltar. O pai de Quaderna, Dom Pedro Justino Quaderna, foi quem entregou a Pedro Sebastião seu filho como afilhado, e quem escolheu o nome de Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Acontece que o pai de Dinis era uma espécie de agregado, Conselheiro e Astrólogo particular de Dom Sebastião e, como se acha na obra, trazia em si a velhacaria da família, já auspicando bons retornos.

Em várias partes do livro é perceptível essa atitude um tanto quanto “duvidosa”, ao que Dinis de imediato negava, apontando como calúnia:

[...] Pois, modéstia à parte, é dessa família ilustre que descendia minha Mãe, Maria Sulpícia. Da seguinte maneira: o Garcia-Barretto que viveu durante os últimos dias do Império do Brasil, recebeu, do Impostor Dom Pedro II, o título de Barão do Cariri. Minha Mãe era filha dele. Meu tio e Padrinho, Dom Pedro Sebastião, também; com a diferença de que ele era filho legítimo, e minha mãe, coitada, era filha das ervas. Apesar disso, meu Padrinho gostava muito da irmã bastarda, que foi criada em casa e sua protegida. Meu Pai, sentindo esse amor dele pela irmã, propôs casamento à filha bastarda do Barão; o que levou logo as máslínguas a dizerem que o verdadeiro objetivo dele era dar o golpe-do-baú, enriquecendo com o casamento. É calúnia. Mas, de fato, parecia verdade, porque foi somente depois de casar que meu finado Pai, então escrevente de Cartório, teve, pela primeira vez em sua vida, terras e propriedades à altura da linhagem real de que descendia. (PR, 115)

Outro exemplo do que afirmamos, temos no seguinte trecho:

– Eu sei que vivem dizendo que nós, Quadernas, éramos todos parasitas, que vivíamos às custas de meu Padrinho. O pessoal chega a dizer que meu Pai foi quem praticamente empurrou minha irmã para casar com o tio, com olho nas terras e nos dinheiros dos Garcia-Barrettos! Mas eu não me incomodo absolutamente, Senhor Corregedor! O que meu Pai foi, junto a meu Padrinho, foi uma espécie de Conselheiro e astrólogo particular, cargo que, depois de sua morte, eu passei a ocupar, acumulando-o com o de Poeta e Guarda do Selo dos Tesouros! (PR, 271)

Ligar o nome de Quaderna ao do padrinho é interligar a insígnia significativa. Ora, “Pedro” vem do latim “Petrus”, que se relaciona, em português como em latim, com “pedra”. A base angular do *Romance d’A Pedra do Reino* é mesmo Dom Pedro Sebastião, de quem emana a riqueza pretendida, o título nobiliárquico, e mesmo os três filhos do rei, Arésio, Silvestre e Sinésio, o Alumioso. Solucionar o assassinio do Rei Degolado, Dom Sebastião, é a base para desenvolvimento narrativo do *Romance d’A Pedra do Reino*; além disso, não há como não relacionar a figura de Dom Pedro Sebastião à do Rei sumido na batalha de Alcácer-Quibir, matizando de mágico e fantástico a imagem do Rei do Sertão, por assimilação das características heróicas e grandiosas de um para o outro. O assassinio de Dom Pedro Sebastião é o núcleo de *fogo e sangue* da narrativa de Quaderna, além do simultâneo desaparecimento de seu filho mais novo, Sinésio, o Alumioso, dado como morto, mas cujo reaparecimento é aguardado com fé e devoção por muitas pessoas como se fosse um novo D. Sebastião de Portugal.

A “construção” da personagem Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna se baseia na ambivalência dos seus sentimentos, nas contradições do comportamento do herói. O imaginário que colore a *Pedra do Reino*, num fantástico cenário no qual a transfiguração do mundo sertanejo é filtrada pelos olhos do narrador Quaderna, apresenta o cotidiano envolto em mistério, magia e tradição.

Dinis construiu para si um reinado castanho na terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, a partir da tradição que herdara com seu nome: essência de um medievo no agreste sertanejo, pleno de sinas *crystalizados* na *identidade* do povo.

As causas da morte do padrinho de Quaderna e os demais crimes ocorridos em Taperoá levam à pequena cidade o Corregedor, figura temida e astuta, para que possa instaurar inquérito e “desanuviar” o que estava encoberto.

O inquérito, narrado a partir do Folheto L, se dá em 13 de abril de 1938, quando Dinis tem que prestar depoimento sobre os crimes ocorridos na Vila, antes, durante e depois daquela data de 1935, quando a *Estranha Cavalgada* (PR, 6-19) atravessa Taperoá. Quaderna está ligado diretamente a esses crimes, pela reivindicação de ser o herdeiro do trono do Brasil, como legítimo descendente do Rei Dom João Ferreira-Quaderna, o Execrável, fanático que em 1838 criou o Reino da Pedra Bonita no sertão de Pernambuco.

Sobre o inquérito, trecho da narrativa que ocupa a maior parte da obra, pronunciou-se Maria Thereza Didier:

Nessa seqüência da obra, o narrador é interrogado por um juiz-corregedor, por ser suspeito de estar envolvido na morte de seu padrinho Sebastião Garcia-Barreto e nos acontecimentos que levariam à entrada da cavalgada moura trazendo o príncipe do cavalo branco (Sinésio, o Alumioso) à Vila de Taperoá. Quaderna descreve detalhadamente ao corregedor o ocorrido, revelando a sua construção armorial e castanha. Datas, acontecimentos simbólicos, reais e imaginados norteiam a rememoração quadernesca. Na reconstrução desses episódios, entrecruzam-se muitos outros, formando uma rede de símbolos que redimensionam o universo castanho. Sob a tessitura armorial-castanha de Quaderna, está o universo infantil do narrado, permeado por canções de gesta, folhetos, cantadores, ciganos, circo e lendas entrelaçados com episódios temporalmente fragmentados, como a batalha de Alcácer-Quibir, Zumbi dos Palmares, a revolta da Pedra do Reino e Canudos.¹⁴¹

Ademais, outro importante sinal da *identidade* de Dinis se revela nesse folheto, referimo-nos ao maquiavelismo, ou, para nos adequar a nosso *corpus*, à velhacaria, com que Quaderna busca tirar de si o jugo da acusação: “É verdade, Senhor Corregedor! Para falar mesmo a verdade, é mais ou menos impossível saber tudo, ter visto tudo, porque o caso de meu Padrinho e do filho dele, Sinésio, começa, de fato, com a chegada, aqui, do primeiro Barretto da estirpe, no século XVI”. Velhacaria que se percebe em outras partes do inquérito como: “Vi que tinha conseguido minha primeira vitória contra o Corregedor: porque um acusador que confessa ignorância de alguma coisa sabida pelo acusado, perde sempre um pouco de sua superioridade” (PR, 269) e “– Como é? – indagou o Corregedor, novamente perplexo o revelando, com isso, que eu acabava de obter minha segunda vitória contra ele, naquela tarde” (PR, 270).

Foi a velhacaria, também, que fez Dinis suportar e conviver com aqueles que viriam a ser seus mestres de Literatura: o Doutor Samuel Wandernes e o Professor Clemente Hará de Ravasco Anvérsio. Para torna-se “Gênio da Raça”, Quaderna teria que produzir algo que fosse superior a tudo que já fora escrito e que, a um só tempo, englobasse sinais de direita e da fidalguia branca (que nos viera com os europeus), defendida pelo Doutor Samuel Wandernes, e sinais da esquerda (negro-tapuia) defendida pelo Professor Clemente Hará, sem contar, ainda, o fato de poder vigiá-los, para que nenhum dos dois lhe fosse roubar o título pretendido.

Durante o inquérito, Quaderna se apressa a externar seus sentimentos pelos mestres:

¹⁴¹ DIDIER, 2000: 181.

– São esses, mesmo, Doutor! - disse eu. - Não tenho remorso nenhum de fazer essa denúncia: somente assim eu tenho oportunidade de me vingar de todas as ironias, de todos os remoques que esses dois me dirigiram durante toda a minha vida e que eu tive sempre de suportar porque a convivência com os dois era indispensável à minha formação política e literária! (PR, 272)

Foi essa necessidade de aprendizado que aproximou, na idade adulta, após sair do seminário, Dinis de Samuel e Clemente, a ponto de lhes ter bem próximo em moradia e não lhes cobrar aluguel.

– Me diga uma coisa: é verdade que dois perigosos chefes extremistas desta Vila estão, desde que se instalou o Estado Novo em novembro do ano passado, escondidos em casas de sua propriedade?

– Eles não estão escondidos não, Excelência! Moram lá há muito tempo e todo mundo na rua sabe, porque eu nunca escondi isso de ninguém!

– Essas duas casas são pegadas ao casarão onde o senhor mesmo mora?

– São sim senhor!

– É verdade que elas se comunicam por portas internas?

– É sim senhor!

– Sua casa é pegada, pelo outro lado, ao prédio da Biblioteca que o senhor dirige?

– É sim senhor! A Biblioteca fica na esquina. Depois, do lado direito e pegada com a Biblioteca, fica a minha casa. Depois, pegada à minha pelo lado esquerdo, vem a casa do Professor Clemente. E finalmente, pegada à de Clemente, fica a casa do Doutor Samuel. (PR, 272)

A ambivalência dos sentimentos de Dinis, assim como as contradições de seu comportamento, requerem do leitor uma visão fenomenológica da personagem, a fim de que se possa compreender sua essência mediante sua funcionalidade na Pedra do Reino, visto que a intriga, a história e a personagem são os elementos estruturais do romance, os componentes básicos da narrativa.

A Fenomenologia, método de idealização intuído por Husserl¹⁴², busca conhecer o objeto em análise mediante o reconhecimento de seus aspectos, num exercício de *redução fenomenológica*, analisando todas as “realidades” do objeto como fenômenos, até que nada mais reste à percepção senão a compreensão desse objeto em sua essência primária.

Terry Eagleton definiu:

¹⁴² O filósofo e matemático Edmund Husserl é o pai da Fenomenologia, buscando legar à Filosofia rigor científico. Assim a *Redução Fenomenológica* pode ser entendida como o processo pelo qual tudo que é informado pelos sentidos é mudado em uma experiência de consciência, em um fenômeno que consiste em se estar consciente de algo.

Os tipos de fenômenos “puros” que interessam a Husserl, porém, são algo mais que apenas os detalhes individuais aleatórios. São um sistema de *essências* universais, pois a fenomenologia modifica cada objeto na imaginação, até descobrir o que há de invariável nele.

[...] Tudo isso pode parecer intoleravelmente abstrato e irreal; e é, na verdade. Mas o objetivo da fenomenologia era, de fato, exatamente o oposto da abstração: era um retorno ao concreto, à terra firme, sugerida pela famosa frase “De volta às coisas em si!”. A filosofia havia se preocupado demais com conceitos, e muito pouco com dados reais; assim ela havia construído seus sistemas intelectuais extremamente pesados sobre as mais precárias bases. A fenomenologia, tomando aquilo de que podíamos ter certeza experimentalmente, era capaz de oferecer a base para a edificação de um conhecimento autenticamente fidedigno.¹⁴³

Quando Dinis é apresentado nessa ambivalência da velhacaria, através de uma *redução fenomenológica*, pode dizer-se que busca a essência de si de forma hermenêutica, em sua epopéia, no jogo de opostos que o define e que se registra na *identidade nordestina*, nos “quengueiros” como Pedro Malartes e Cancão de Fogo, e no anti-herói, que busca a valorização de seu povo castanho, tornando-se representante do herói picaresco, irmão de tantos outros pícaros europeus, como os que permeiam a novela *El casamiento engañoso/El coloquio de los perros*, de Cervantes.

É Dinis que se define:

– Sou sim senhor! – Balbuciei como pude.

E acrescentei logo, para me impor como pessoa de pró e homem de bem:

– Mas, além disso, sou ainda redator da Gazeta de Taperoá, jornal conservador e noticioso no qual me encarrego da página literária, enigmática, charadística e zodiacal. Posso dizer, assim, que, além de Poeta-Escrivão e bibliotecário, sou jornalista, Astrólogo, literato oficial de banca aberta, consultor sentimental, Rapsodo e diascevesta do Brasil! (PR, 269)

Das palavras do narrador podemos inferir o resgate da alienação reificada do dia-a-dia, do cotidiano, mediante seu reconhecimento de si no tempo e no espaço, em si mesmo e no outro. E isto é feito no simbólico do medievo, em sinais que se cristalizaram na *identidade* do povo castanho de que é parte.

Outrossim, mesmo a fenomenologia sendo um rico método na investigação literária, dados os aspectos formalistas, apresenta falhas ao não observar a linguagem como algo vivo (e base do texto literário), passível de mudanças, de transformações. Para Terry Eagleton:

¹⁴³ EAGLETON, 1997: 77.

Essa visão de linguagem, um tanto indireta, remonta ao próprio Husserl. Não há realmente muito espaço para a linguagem como tal na fenomenologia husserliana. Ele fala de uma esfera de experiência puramente particular ou interna; mas essa esfera é, na verdade, uma ficção, já que toda experiência envolve a linguagem, e está é inexoravelmente social. Pretender que tenho uma experiência totalmente particular é um absurdo: eu não seria capaz de ter uma experiência, em primeiro lugar, se ela não ocorresse dentro dos termos de alguma forma de linguagem, na qual eu a pudesse identificar. Para Husserl, o que dá significado à minha experiência não é a linguagem, mas o ato de perceber os fenômenos particulares como universais – um ato que deve ocorrer independentemente da própria linguagem.¹⁴⁴

A necessidade de saber (e o poder advém com o conhecimento) faz parte da convenção de correspondência de *significados* do ato discursivo, ao passo que este trabalha com as faltas daquele, mas não há como a linguagem representar o mundo fielmente, pois sempre faltará algo a ser dito, a ser trabalhado e desenvolvido.

Leyla Perrone-Moisés, no ensaio *A Criação do Texto Literário*, torna patente o exercício imaginativo do “fazer” literário, à medida que discorre acerca dos limites da literatura na criação e re-criação do *real*. Segundo a autora, a literatura, ou seja, a reconstrução do mundo através das palavras, “parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvendando um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”¹⁴⁵.

Desse modo, Quaderna se reduz enquanto ente funcional no texto literário, na epópeia do sertão, fenomenologicamente à procura de si através de títulos e ocupações que levariam a “Gênio da Raça”. Mas o processo não pode fechar-se em si, mediante o reconhecimento do narrador de que *é linguagem*; daí o caminho percorrido da fenomenologia à hermenêutica, a partir da redução eidética, – na busca do Ser em construção – objetivo mesmo da hermenêutica:

Se a existência humana é constituída pelo tempo, é igualmente constituída pela linguagem. A linguagem para Heidegger não é um simples instrumento de comunicação, um recurso secundário para expressar “idéias”: é a própria dimensão na qual se move a vida humana, aquilo que, por excelência, faz o mundo ser.¹⁴⁶

Mediante as características que Suassuna atribui a Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, nasce um herói de aspecto mítico no sertão, legítimo representante simbólico do povo castanho, no que lhe há de trágico e cômico, tão emblemático quanto algumas

¹⁴⁴ EAGLETON, 1997: 83.

¹⁴⁵ PERRONE-MOISÉS, 1990: 102.

¹⁴⁶ EAGLETON, 1997, p. 87.

das personagens mais conhecidas da literatura de cordel na aplicação da inteligência prática dos “quengueiros”.

A astúcia e a inteligência prática, por si, são sinais de medievo cristalizado na *identidade* sertaneja, pois estas surgiram na literatura ocidental entre os séculos XIV e XV, em resposta às mudanças sociais de então, num reflexo ao ideário vigente de crítica à Igreja, à nobreza e aos demais poderes. A sátira¹⁴⁷, ligada ao *cômico* e ao *humorístico*, estrutura-se no *contraste* entre os elementos do texto, à medida que este se desenvolve tanto no âmbito do próprio texto, quanto no do contexto, quebrando todos os sinais pré-estabelecidos do texto. Nesse âmbito do risível é que se estrutura a velhacaria de Quaderna, na luta contra as forças opressoras do *sertão feudal*.

No decorrer de toda a obra, Dinis vê-se sendo oprimido pelos poderosos, por aqueles que ou têm o poder das armas, das terras, ou, no caso de seus mestres, na literatura e, no caso do Corregedor, o poder das letras. Situação que se torna paradoxal, caso esqueçamos sua fragilidade física e observemos seu destino de Senhor da Pedra do Reino, Senhor do Sertão e de “Gênio da Raça”. No entanto, da fragilidade física surge a força da inteligência, constituída na astúcia, que o faz sobrepujar a todos os inimigos na construção de seu Castelo Literário.

4.2 A literatura de cordel

A literatura de cordel é uma importante manifestação da cultura do homem do Nordeste brasileiro. Nela temos um “jogo” imagístico no qual a arte e o homem se constroem em poesia popular. Através da literatura de Cordel, o poeta, homem do povo, transcende a realidade, recriando o mundo à sua volta, que emerge como realização magnífica do que era comum.

Legítimo documento de memória, seu surgimento está diretamente ligado à Europa, principalmente Portugal e Espanha, onde por volta do séc. XVII, se popularizaram as *folhas volantes* ou *folhas soltas* em Portugal, vendidas por cegos nas feiras, ruas, praças ou em romarias, presas a um cordel ou barbante, para facilitar a exposição aos interessados, tal como ocorre ainda nas feiras do Nordeste, hábito que chegou até nós no século XVIII¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Ariano Suassuna desenvolve um extenso e deveras esclarecedor capítulo em *Iniciação à Estética* sobre a sátira. Texto que deveria ser a base dos estudos daqueles que buscam compreender a escrita do autor.

¹⁴⁸ Sobre o tema, ver MOTA, 1978; DIEGUES JÚNIOR, 1981; CARVALHO, 2000; e CURRAM, 2001.

Gilmar de Carvalho, uma das maiores autoridades em literatura de cordel do Brasil, dono de uma valiosa coleção de cordéis, esclarece-nos sobre a origem dessa literatura popular:

Existe uma lacuna entre a oralidade dos cantadores e o surgimento dos primeiros folhetos impressos. Este fosso se acentua dado o caráter precário do suporte que não resistiu ao tempo ou não foi objeto de estudo mais sistemático por parte dos pesquisadores do folclore ou dos teóricos da literatura.

Entre José de Alencar e Araripe Junior, que se debruçaram sobre a produção poética popular, e os primeiros exemplares constantes dos arquivos e coleções, existe um intervalo que instiga no sentido de que sejam procuradas pistas que ajudem a reconstituir a trajetória dos folhetos, numa cronologia que permita uma contextualização desta literatura e que diga de sua importância e permanência.¹⁴⁹

Para o povo nordestino, a literatura de cordel torna-se um dos principais meios de transmissão de valores, de mitos, da fantasia, de histórias e de sonhos indispensáveis à formação do *imaginário* que o singulariza relativamente ao restante do povo brasileiro, assumindo um caráter híbrido que se registra no plano popular (por ser feito pelo povo para o povo), no etnográfico (vide os valores, crenças e imagens), na crônica poética (como bem atestam o ritmo e a musicalidade pungente de seus versos) e no registro histórico (durante muito tempo, o maior meio divulgador de informações no Nordeste brasileiro).

Quanto à importância da literatura de cordel, escreveu Mark Curran:

Seus poemas de acontecimento são realmente memória, documento e registro de cem anos da história brasileira, recordados e reportados pelo cordelista que além de poeta é jornalista, conselheiro do povo e historiador popular, criando uma crônica de sua época.¹⁵⁰

A miséria do povo e os desastres climáticos (leia-se a seca e a “seca verde”) são recriados na literatura de cordel através de símbolos, numa linguagem literária marcada principalmente pela hipérbole, uma constante no cordel, que caminha entre o drama e a poesia, entre a tragédia, a paródia e a sátira, quase sempre numa narrativa poética singular que reconstrói o mundo sob o olhar do homem comum, em clara representação do aspecto social, político, ideológico e cultural do nordestino.

Assim como ocorre com os demais povos, o povo nordestino utiliza os heróis e os mitos das tradições e do cordel para construir a sua vivência, atentando às escolhas

¹⁴⁹ CARVALHO, 2006: 8

¹⁵⁰ CURRAN, 2001: 19.

que nortearam seu dia-a-dia. Quanto à singularidade do cancionero e do literário cordelístico, esclareceu Diégues Júnior:

Uma das causas da singularidade do cancionero e do literário cordelístico nordestino brasileiro dá-se não só de fatores sociais, mas inclusive étnicos, como a assimilação mais estável do português e do africano escravo na área nordestina. Fatores esses que concorrem para que o nordeste fosse ambiente ideal à eclosão daquele tipo de literatura popular. Não apenas na literatura popular em versos – escrita, portanto –, mas igualmente na literatura oral, em versos, típica dos chamados cantadores de viola: repentistas e exímios cantadores de desafio – outra forma de poesia popular que recebemos da tradição ibérica.¹⁵¹

Os folhetos de cordel, manuscritos ou impressos em Lisboa, ou no Brasil¹⁵², circulavam no Nordeste, interiorizando a produção da literatura popular. Diégues Júnior explicou que no Nordeste, enquanto não se difundia a tipografia, desenvolveu-se a literatura de cordel como forma de divulgar a poesia popular. Assim se constituiu o folheto da literatura popular, que passou a ser impressa em 8, 16 ou 32 páginas¹⁵³, encadernadas, com capas ilustradas com vinhetas, desenhos, fotografias e xilogravuras.

Conforme Roberto Pontes¹⁵⁴, recebemos um repositório de sedimentos, mais que representativos, da literatura oral de extração geográfica e histórica originárias da Europa ibérica do final da Idade Média, que persistiram na poesia popular do Nordeste do Brasil.

No universo castanho da *Pedra do Reino*, Ariano Suassuna exemplifica através de Quaderna – que também é poeta de folhetos – a arte dos cordéis:

Tempos depois, Lino Pedra-Verde escreveria aquele tal “romance” a que já me referi, e eu me lembro bem de que, quando chegava a essa parte, havia uma sextilha meio plagiada do *Romance do Valente Vilela*, assim:

“Frei Simão pegou do Rifle,
ficou o Mundo tinindo!
Era o dedo amolegando
e o fumaceiro cobrindo,
balas batendo nas Pedras,
voltando pra trás, zunindo!”

É verdade que o Frade trazia era um mosquetão. Mas como este não cabia na métrica, Lino Pedra-Verde transformou-o num rifle, no “folheto”. E

¹⁵¹ DIEGUES JÚNIOR, 1981: 13.

¹⁵² Clandestinamente, visto que no país a impressão era proibida. O que era escrito aqui era enviado para Portugal, França ou Inglaterra, principalmente, para ser impresso e só então retornar ao Brasil. A literatura popular, por sua própria estrutura, não poderia ter feito parte desse processo.

¹⁵³ Dada a forma de editoração dos folhetos, ao fracionar uma folha por 4.

¹⁵⁴ PONTES, 1999: 47.

é aí que eu, apesar de partir “da realidade rasa e cruel do mundo”, como Clemente, dou também razão a Samuel, quando diz que, na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia. (PR, 22)

A ligação entre repente e cordel é deveras estreita na história da literatura popular nordestina, pois as narrativas das folhas soltas, sozinhas, não espalharam pelo sertão essa forma de narrar européia. Coube também ao repente popularizar os temas e as histórias que vieram de além mar.

Graças ao ambiente marcadamente oral, os folhetos podem ser considerados um suporte de memória, pois conservam uma característica particular: são objetos de reunião e identificação, além de “objetos” culturais de retorno à *mentalidade* narrativa dos povos, retomada pela *identidade* do sertanejo, graças ao uso em sessões de leitura coletiva, pois a literatura de cordel não tem, em origem, o objetivo único de leitura individual e silenciosa.

A relação discursiva entre ambas as linguagens permanece, basta ver as marcas dialetais e de oralidade do cordel, além da significativa preocupação com o aspecto melódico de seus poemas.

Foram os folhetos de cordel que nortearam a “feitura” de Quaderna, além de toda a tessitura do romance da *Pedra do Reino*, pois que todos os capítulos da obra são intitulados “Folheto 1”, “2” etc. Quaderna, além de decifrador, astrólogo e redator de charadas, aprendera a “arte da poesia” com João Melchíades Ferreira, seu padrinho de crisma, o mesmo que lhe revelara todos os mistérios da Pedra do Reino:

É que ele [Melchíades], seguindo o exemplo de seu antigo Mestre, o grande Francisco Romano, da Vila do Teixeira, instalara na “Onça Malhada” uma Escola de cantoria, onde procurava nos ensinar “a Arte, a memória o estro da Poesia”. Procurava, entre nós, os que ouviam com mais interesse seus romances e folhetos, verificava se “tinham vocação para a Arte”, e então tornava-os discípulos seus. Terminou escolhendo quatro entre os melhores: eu, Marcolino, Arapuá, Severino Putrião e Lino Pedra-Verde. (PR, 55)

Os folhetos aparecem em várias partes da obra, ora produzidos por João Melchíades Ferreira, padrinho de Quaderna, ora produzidos por Lino Pedra-Verde, amigo e discípulo de Quaderna, ora retirados da memória popular, cristalizados na obra de poetas como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, dois dos maiores poetas populares do Nordeste, que não poderiam ficar de fora da narrativa de Dom Dinis Quaderna. Leandro Gomes de Barros, por exemplo, é utilizado pelo narrador para explicar a arte dos folhetos:

Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador. Anexei às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do Castelo literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos folhetos. Um dos tipos que eu mais apreciava eram os de safadeza, subdivididos em dois grupos, os de putaria e os de quengadas e estradeirices. Dos primeiros, o que mais me entusiasmava eram umas “décimas” do Cantador Leandro Gomes de Barros, glosadas sobre o “mote”

“Qual será o beco estreito
que três não podem cruzar?
Só entra um, ficam dois,
ajudando a trabalhar!”

As glossas eram assim:

“Frei Bedegueba dizia
a Frei Manzapó, em disputa:
- Existe uma certa Gruta
onde hei de ter moradia.
Hei de conhecê-la um dia,
embora quebre o Preceito.
Vou penetrá-la direito,
para a verdade saber,
pois preciso conhecer
qual será o beco estreito.

Dizem que tem pouca altura
e fica no pé dum Monte.
A entrada é uma Fonte:
vou medir sua largura!
Para saber-lhe a fundura
vou lá dentro mergulhar.
Para me certificar,
não podendo entrar os três,
só entra o Cabo-Pedrês,
que três não podem cruzar.

Um Padre já me contou
que foi dar uma caçada
e, nessa Mata fechada,
viu um Bicho e não matou!
De dentro, uma Voz gritou:
- Padre, digei-me quem sois!
Podereis entrar depois,
respondendo ao que pergunto:
mas, dos três que vejo juntos,
só entra um, ficam dois!

Um Monge, de lisa fronte,
também já contou a mim:
- Já brinquei nesse Capim,
Já ressonnei nesse Monte!
Quase sempre a essa Fonte
venho eu e mais um Par:
os dois não podendo entrar,
por serem moles e bambos,
eu entro só, ficam ambos
ajudando a trabalhar!”

Ora, Leandro Gomes de Barros era o autor de *Alonso e Marina, ou A Força do Amor*, e eu me admirava de que ele, sendo, assim, esfarinhado, em questões de safadeza e porcária, contasse de maneira tão casta o casamento de Alonso com a feroz e apaixonada Marina. João Melchíades me explicou, porém, que, se Leandro descrevesse desavergonhadamente a noite de núpcias de Marina, era capaz de ser preso. Objetei que tinha lido um folheto, intitulado *Histórias de um Velho que Brigou 72 Horas com um Cabaço sem Chegar no Fundo e sem Lascar as Beiras*, safadíssimo e, no entanto, publicado. João Melchíades disse que eu reparasse direito: o folheto sobre o Velho não era assinado, para não dar com o autor na Cadeia. (PR, 68-70)

A obra de João Martins de Athayde foi empregada por Quaderna para explicar ao corregedor a estreita ligação entre a *identidade nordestina* e o medievo europeu, enaltecendo – e explicando – os *resíduos culturais* que se cristalizaram na obra do poeta popular e na *identidade* do povo sertanejo:

– Eu lhe provo isso já, Seu Corregedor! O senhor conhece o “romance” chamado *História de Roberto do Diabo*?

– Romance?

– Sim, o “folheto” do genial poeta e Cantador paraibano João Martins de Athayde?

– Não tenho essa honra não!

– Pois, não lhe faltando com o respeito, é uma falha imperdoável na formação político-literária do Senhor! O romance de Roberto do Diabo começa assim:

“Na terra da Normandia,
na remota Antiguidade,
vivia um tal Duque Auberto,
cheio de fraternidade:
era ele o Soberano
de toda aquela Cidade”.

Parei, olhando o Corregedor com ar vitorioso, mas ele indagou, impassível:

– E daí?

– E daí? O senhor ainda pergunta? Me diga uma coisa: a Normandia não é na França?

– É!

– Pois bem! O Duque Auberto, pai de Roberto do Diabo, tentando distrair o filho da vida de maldades em que ele se mete, resolve organizar umas Cavalcadas – ou justas, como dizem o Doutor Samuel e João Martins de Athayde, ambos entendidos em fidalguias. E lá diz o romance:

“Juntaram-se os Príncipes todos,
nacionais e estrangeiros.
Mandaram chamar Roberto,
o bandido cangaceiro:
deram a ele um Cavalo,
gordo, possante e ligeiro.

E começaram as justas:
Roberto saiu primeiro.
Meteu a Lança no peito
de um Príncipe estrangeiro:

este morreu de repente,
sendo o melhor Cavaleiro!

Num certo dia encontrou,
num esquisito Roteiro,
trinta homens bem armados,
sendo o chefe um Cangaceiro:
antes de falar com eles,
ameaçou-os primeiro”.

Disse esses versos e comentei vitorioso:

– Está vendo, Senhor Corregedor? É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval. Aliás, os Cantadores e fazedores de romance sertanejos sabem disso muito bem, porque, como me fez notar o Professor Clemente, nos folhetos que Lino Pedra-Verde me traz para eu corrigir e imprimir na tipografia da Gazeta de Taperoá, as Fazendas sertanejas são Reinos, os fazendeiros são Reis, Condes ou Barões, e as histórias são cheias de Princesas, cavaleiros, filhas de fazendeiros e Cangaceiros, tudo misturado! (PR, 280-281)

O aspecto simbólico dos folhetos é deveras importante, no romance, para o surgimento do segundo *Império da Pedra do Reino*. O Primeiro Reinado da família de Quaderna terminara com a degola do Rei Dom Silvestre I, seu antepassado, e com a queda da Pedra do Rodeador – episódio na qual nos debruçaremos a seguir. Sobreviveram o irmão e a irmã de Dom Silvestre I e o marido desta, escapando para o Sertão do Pajeú, onde se fixariam nas terras que viriam a ser, depois, a Serra do Reino.

Escondidos que estavam, escondidos ficariam, se não fosse a artimanha, nos moldes de um Cancão de Fogo, de um João Grilo, de um Pedro Quengo ou de um Pedro Malasartes (pícaros sertanejos), de João Antônio Vieira dos Santos, sobrinho de Silvestre, que, sabedor das “artes” do tio – e de sua desventura – resolveu ele mesmo erigir para si um reino.

Pouco iria durar, porém, a tranquilidade plebéia que meus antepassados afetavam na Vila Bela da Serra Talhada, porque vocação de Rei é mesmo que o Diabo para atentar o sangue da minha família! Lá um dia, o Infante Dom João Antônio Vieira dos Santos, filho de Dom Gonçalo José, sabendo a gloriosa história vivida por seu tio, EI-Rei Dom Silvestre I, inflamou-se também da sagrada ambição do Trono e do dom escumante da Profecia, e, proclamando-se Rei, iniciou o Segundo Império, com nova pregação do Reino-Encantado e subindo ao trono com o nome de Dom João I, o Precursor. (PR, 38)

Apoderando-se de dois seixos – semelhantes a cristais, a pedras preciosas – e influenciado pelo imaginário da literatura de cordel, mediante um folheto que narrava a história de Dom Sebastião e da batalha de Alcácer-Quibir, passou a alardear haver encontrado tais pedras numa mina encantada cuja situação lhe fora revelada por Dom

Sebastião, que lhe dirigira a um sítio pouco distante, no qual lhe mostrara, além de uma Lagoa encantada, duas belíssimas torres, que João Antônio tratou logo de declarar como as torres da catedral do Reino.

Assim discorrendo, e nunca se esquecendo de mostrar, entre outros, um tópico do folheto em que o Visionário escritor, improvisado em Profeta, ensinava que quando *João se casasse com Maria, aquele Reino se desencantaria*, conseguiu ele, graças à ignorância da população e à bem conhecida tendência que o espírito humano tem para abraçar o maravilhoso e o fantástico, não só realizar o seu casamento com uma interessante rapariga de nome Maria – que sempre, até ali, lhe fora negada – como obter, por *empréstimo*, de muitos Fazendeiros do lugar, bois, cavalos e dinheiro, em porção não pequena, com a *onerosa condição* de restituir tudo em muitos dobros, logo que se operasse o pretense desencantamento do misterioso Reino. (PR, 38-39)

Dinis amava os folhetos. E, se a arte lhe fora ensinada por João Melchíades, foi com sua tia Felipa que o rico “fabulário”, os causos, os mitos e contos, em poesia, passaram a fazer parte da memória e da *identidade* do narrador da *Pedra do Reino*: “Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros folhetos e romances que me eram ensinados por Tia Filipa, por meu Padrinho-de-Crisma João Melchíades Ferreira e pela velha Maria Galdina, uma velha meio despilotada do juízo, que nos freqüentava” (PR, 53).

O próprio Dinis faz esta comparação entre a artimanha de seu antepassado e os “quengueiros” do sertão:

[...] Esses quengos-estradeiros, isto é, pessoas de bom quengo para enganar os outros, eram popularíssimos, entre nós. Os mais conhecidos eram Pedro Malasarte, João Malasarte –dele e morador no 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. [...] Mas a parte mais engraçada era a do Seridó, no Rio Grande do Norte, quando João Malasarte encontrava, na estrada, um Português leso e o enrolava da seguinte maneira:

“Chegou no Seridó, liso:
não tendo de que viver,
arranjou umas pimentas
e foi p’ra Feira vender.
Porém, no caminho,
fez um Português se morder.

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

João lhe disse: – Camarada,
eu tenho um remédio aqui!
Deu-lhe as pimentas, dizendo:

– Como este, eu nunca vi!
Esfregue no fundo dele
que ele sai logo daí!

O besta passou as bichas
no lugar que João mandou:
o jumento deu um coice
que a cangalha revirou!
As panelas se quebraram
e o burro desembestou!

João disse pr'o Português:
– Seu jumento já correu!
Com o remédio no fioto,
ele desapareceu!
e você só pega ele
se passar também no seu!

O pobre do Português,
para pegar o jumento,
passou a pimenta ardosa
no lugar de sair vento.
João gritou: – Ou cabra besta!
Desgraçaste o fedorento!

Quando o Português sentiu
o ardor no fiófó,
puxou a Faca da cinta
e João gritou: – Fique só!
Dessa carreira que deu,
foi parar em Mossoró!”

Aí, andando ao léu pela estrada, João vai bater numa Fazenda, onde pede ao dono que lhe arranje emprego pela comida, pela roupa e um pequeno salário. O Fazendeiro emprega-o, João trabalha uma porção de tempo, com grande eficiência, até ganhar a confiança do patrão. Aí arma outro laço que o folheto contava assim:

“E João ficou manobrando
aquela propriedade.
Passou dois anos quieto,
sem usar perversidade,
conquistando, do Patrão,
confiança e intimidade.

Porém Satanás, um dia,
manifestou-se em João
e ele armou uma Cilada
para a filha do Patrão.
Ela, por ser inocente,
caiu no laço do Cão!

João lhe disse: – Madalena,
seu Pai, por ser meu amigo,
mandou dizer que você
dormisse um sono comigo!
Ela foi, porque pensou:
– Pai mandou, não há perigo!

Ainda estavam deitados

quando o Pai dela chegou.
 A Moça gritou, do quarto:
 – Com João aqui eu estou,
 cumprindo com meu dever,
 como Papai ordenou!

O velho conheceu logo
 que havia uma traição:
 deu um pontapé na porta
 que a porta rolou no chão!
 João desabou, de cueca,
 e a Moça, de camisã!

O Velho pegou João
 e deu-lhe um soco, direto!
 João ficou tonto e caiu,
 mas disse: – Seu Anacleto,
 não me mate, que se atola!
 Tenho que criar seu neto!

A Velha disse: – Meu Velho,
 é mesmo! Não mate João,
 senão nossa filha fica
 perdida e sem cotação!
 João falou: – E eu só me caso
 porque comi do Pirão!”

Eu ria com essas astúcias, praticadas nos caminhos empoeirados do Sertão, e me lembrava também, orgulhoso, de que, na Pedra do Reino, a parte das degolações e da batalha era um romance cangaceiro e cavalariano. Mas a primeira, começo de tudo, fora uma “quengada” de meu tio-bisavô, o primeiro Rei, João Antônio, que armara um laço tão genial quanto os de João Malasarte, tendo, como material, somente duas pedrinhas e um folheto com a profecia sobre El-Rei Dom Sebastião, e erguendo, sobre alicerces tão pobres, todas aquelas grandezas e monarquias. (PR, 72-75)

Seguindo o tradicional, marcando na memória popular seu próprio sinal de realeza, é que Dinis, no transformar-se em Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Astrólogo, ou Dom Pedro IV, o Decifrador, visto que os “ares de realeza” – que antes o amedrontavam e o envergonhavam, pelos atos do avô – passaram mesmo a lhe dar orgulho de seu destino, como membro desse Império do Sertão, pediu a João Melchíades que escrevesse um romance sobre a Pedra do Reino.

[...] Ele me atendeu, e o folheto ficou uma beleza, cuidando eu logo de imprimi-lo e vendê-lo nas feiras.

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

Havia, lá, dois Rochedos
bem juntos e paralelos.
A Pedra era cor de ferro
incrustada de amarelo.
Foi delas que, por grandeza,
o Rei fez a Fortaleza,
levantando o seu Castelo! (PR, 66)

Sinal de fortaleza erguido pela Literatura de cordel – folhetos e romances – no alicerce do *Castelo Literário da Pedra do Reino*, forjado pelo “fogo” da poesia, responsável por um “reino encantado” de amavios da linguagem literária.

Dinis, àqueles que se envolviam pelos feitiços, que lhes embalavam nas redes da memória, que lhes seduziam nos *resíduos* medievais *crystalizados* na alma e na *identidade* do povo sertanejo, do povo que compõe o Nordeste medieval, lidera como rei trapaceiro, como quengueiro vitorioso em suas artes, verdadeiro Canção de Fogo do Sertão.

4.3 As “saídas de almanaque” de D. Dinis Quaderna

O *Almanaque Charadístico e Literário Luso-Brasileiro* era a obra de cabeceira de Quaderna, o que norteou, juntamente com os folhetos de cordel, suas idéias artísticas, dando alicerce a seu castelo literário.

Os almanaques sertanejos fazem parte de um arcabouço imagético que *crystaliza* uma série de elementos comuns à *identidade* do nordestino. Assim o pai de Quaderna, que na obra é retratado como redator do *Almanaque do Cariri*, como tal, é apresentado como uma personagem ecumênica em todas as práticas de vivência suscitadas por almanaque: um pouco médico, raizeiro, poeta de folhetos, orador, historiador e genealogista (daí as idéias de descendência direta do Rei Dom Dinis, o Lavrador, defendidas por Quaderna), práticas que o filho herdou e que se fazem perceber sobremaneira na *Pedra do Reino*.

Para Quaderna, os almanaques eram publicações as quais recorria em busca do conhecimento erudito que lhe serviria de alicerce nas incontáveis discussões com seus mestres, Doutor Samuel e Professor Clemente, principalmente trechos literários, além de poesias, provérbios, anedotas, charadas¹⁵⁵, horóscopos etc. Não obstante, com a

¹⁵⁵ Não se declarava Quaderna como Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Astrólogo, ou Dom Pedro IV, o Decifrador?

“nobre arte” do almanaque, ao se tornar Dinis colaborador *Almanaque de Campina Grande*, Quaderna adquiri o respeito que ele tanto ansiava.

Apesar de todas essas grandezas, porém, Samuel e Clemente continuavam a me desprezar um pouco. Diziam que, apesar de todas as lições que me davam, minha Literatura “era a mais misturada e de mau-gosto do mundo”. Não me perdoavam a influência que eu continuava a receber dos “folhetos” e da convivência com “bêbados, Cantadores e outros valdevinos”. [...]

Ocorreram, porém, alguns fatos com os quais não contavam meus Mestres e que terminaram apagando aquela mancha infamante de não ser Doutor, minha grande desvantagem inicial perante eles. Ocorre que nosso conhecido Euclides Villar emigrou para Campina Grande, fundando, ali, o *Almanaque de Campina Grande*. Além de fotógrafo, ele era charadista, mestre em logogrifos e enigmas-em-verso. Com ele e com meu Pai eu tinha me iniciado nesta nobre Arte, escarnejada por Clemente e Samuel. Mas foram a charada e o logogrifo que me abriram as portas do *Almanaque de Campina Grande* e, através dele, as de outras publicações congêneres, entre as quais a mais importante era o *Almanaque Charadístico e Literário Luso-Brasileiro*, com seu suplemento anual, o Édipo. Depois de me tornar colaborador deste livro célebre, passei a ser mais respeitado, apesar da campanha de picuinhas que Samuel e Clemente ainda me moviam, morrendo de inveja e despeito, por dentro. (PR, 129-131)

Foi com a fama e o respeito adquirido por Quaderna que lhe veio a oportunidade de dirigir na Gazeta de Taperoá uma página literária, social, charadística e astrológica. Com ela, mais respeito e admiração, quando passou a “ser discretamente cortejado por aqueles que queriam publicar seus artigos, sonetos e redondilhas”¹⁵⁶.

Grosso modo, “almanaque” é uma publicação que, além de calendário completo, contém matéria recreativa, humorística, científica, literária e informativa, uma espécie de enciclopédia popular redigida em linguagem acessível que reúne variados tipos de conhecimentos eruditos e populares.

Os almanaques¹⁵⁷ buscavam, dentro desse contexto enciclopédico, a “divulgação de conhecimentos acumulados e recriados pela ótica da sabedoria popular”¹⁵⁸. A citação abaixo ilustra essa idéia, enaltecendo o caráter tradicional que os almanaques possuem na família de Quaderna:

– Senhor Quaderna, consta-me que o senhor, além de várias outras habilidades, é um grande entendido em raízes sertanejas. É verdade isso? – indagou lentamente o Corregedor, com uma expressão que me deixou frio.

– É, sim senhor! Mas, até hoje, só empreguei essa minha habilidade para o bem, juro por tudo quanto é sagrado! O que eu sei de raízes é o que

¹⁵⁶ SUASSUNA, 1976: 131.

¹⁵⁷ Os almanaques receberam várias denominações no Nordeste brasileiro, como calendários, folhinhas, lunário, prognósticos.

¹⁵⁸ CARVALHO, 2006: 15.

aprendi no *Lunário Perpétuo* e nas coleções do *Almanaque do Cariri* que meu Pai publicava.

– Quer dizer que as habilidades de charadista, Astrólogo e raizeiro do senhor são heranças de família?

– São sim senhor, eu já puxei a meu Pai! Foi dele, aliás, que eu puxei também minhas qualidades poéticas, se bem que, modéstia à parte e não faltando com o respeito filial, como Poeta eu seja mais completo do que ele foi. [...]

– Quer dizer, então, que, como leitor do *Lunário* e do *Almanaque*, o senhor já conhecia a tal "erva-moura" que deram a Sinésio! (PR, 296-297)

Com os almanaques nasce também a necessidade de Quaderna de ser acadêmico, a fim de gozar todas as benesses que tal título poderia lhe render, além de lhe propiciar os alicerces que fundariam seu *Castelo Literário* (à proporção que dominasse os “requisitos estéticos e eruditos”, o que faria mediante o *Almanaque* e o *Dicionário*¹⁵⁹) e lhe outorgariam futuramente o título de gênio da raça:

Acontece que, lendo o *Almanaque*, eu observara que, na carreira dos Poetas consagrados e oficiais do Brasil, o importante, mesmo, era entrar para alguma Academia. Era o título de Acadêmico que abria realmente a porta para as dignidades, transformadas, depois, em empregos rendosos, à altura dos nossos méritos. (PR, 131)

[...]

– Mas como deverá ser escrita a Obra da Raça Brasileira? – perguntei.
– Em verso ou em prosa?

– A meu ver, em prosa! – disse Clemente. – E é assunto decidido, porque o filósofo Artur Orlando disse que "em prosa escrevem-se hoje as grandes sínteses intelectuais e emocionais da humanidade"!

Samuel discordou:

– Como é que pode ser isso, se todas as "obras das raças" dos Países estrangeiros são chamadas de “poemas nacionais”?

O *Almanaque Charadístico* diz, num artigo, que os Poetas Nacionais são, sempre, autores de Epopéias! – tive eu a ingenuidade de dizer.

Os dois começaram a rir ao mesmo tempo:

– Uma Epopéia! Era o que faltava! – zombou Samuel. – Vá ver que Quaderna anda pelos cantos é conspirando, para fazer uma! Sobre o quê, meu Deus? Será sobre essas bárbaras lutas sertanejas em que ele andou metido? Não se meta nisso não, Quaderna! Não existe coisa de gosto pior do que aquelas estiradas homéricas, cheias de heróis cabeludos e cabreiros fedorentos, trocando golpes em cima de golpes, montados em cavalos empastados de suor e poeira, a ponto de a gente sentir, na leitura, a catanga insuportável de tudo!

Clemente uniu-se ao rival, se bem que por outro caminho. Disse:

– Além disso, a glorificação do Herói individual, objetivo fundamental das Epopéias, é uma atitude superada e obscurantista! E se você quer uma autoridade, Carlos Dias Fernandes também já demonstrou, de modo lapidar, que, nos tempos de hoje, a Epopéia foi substituída pelo Romance! (PR, 146)

¹⁵⁹ SUASSUNA, 1976: 182.

A estrutura comum do almanaque divide-se em três partes, a primeira indicando os eventos astronômicos do ano entrante (fases da lua, eclipses etc.); a segunda marcando o calendário (os dias da semana, os meses e as festas fixas da Igreja); e a parte dos prognósticos (previsões astrológicas dos eventos notáveis do ano). Informações variadas (como cronologia dos acontecimentos históricos mais importantes, receitas médicas, frases, piadas, adágios, fatos marcantes, personalidades e sugestões de jardinagem) eram aditadas a estas três partes, enaltecendo o espírito enciclopédico da publicação.

Exemplo de previsões astrológicas na Pedra do Reino, Dinis Quaderna profetizara o aparecimento do rapaz do cavalo branco, no *Almanaque do Cariri*:

“E Seu Pedro Dinis Quaderna! É o Profeta da Pedra do Reino! Bem que ele tinha profetizado a vinda do nosso Prinspo!”, eram estas as frases que eu ia ouvindo à medida que me encaminhava para o grupo de mendigos.

– E é verdade que você tinha profetizado tudo aquilo, Dom Pedro Dinis Quaderna? – perguntou o Corregedor.

– Para falar a verdade, Senhor Corregedor, desde 1930 que eu esperava e profetizava, todo ano, a volta do meu sobrinho e primo Sinésio. Naquele dia, porém, esquecida de todos os anos em que eu errara a profecia, aquela gente só se lembrava da última, a que eu tinha publicado no Almanaque do Cariri para 1935. (PR, 578-579)

A alusão à astrologia se percebe várias vezes nas narrativas de Dinis, como durante a caçada que preconizou a primeira visita à Pedra do Reino:

Era um golpe favorável da Fortuna, e vinha provar, mais uma vez, que a Astrologia não falha. De fato, ainda na "Carnaúba", 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". Era claro, claríssimo, até! A viagem à Pedra do Reino seria favorável à monarquia dos Quadernas e eu deveria ser o mais observador possível, não só para evitar as interferências daqueles mal-intencionados Pereiras, como também para entender um sinal, um achado que os astros terminariam me indicando. (PR, 95)

Afrânio Coutinho nos esclarece que, desde o Renascimento, a difusão do racionalismo, do experimentalismo e do espírito de investigação gerou uma nova concepção de mundo, mediante o progresso das ciências e da atividade científica, numa larga renovação mental¹⁶⁰.

¹⁶⁰ COUTINHO, 2004: 198-199.

Nesses termos, o espírito da razão e da lógica aristotélica se faz presente no enciclopedismo, de larga força entre os anos de 1715 e 1789, durante o Iluminismo, período em que os almanaques se tornam tradicionais na Europa, junto com as enciclopédias. Outrossim, foi a partir do século XV que estas publicações começaram a se popularizar, sendo o *Almanach Perpetuum*, do astrólogo judeu Salmantino Abraham Zacuto, o primeiro almanaque publicado na Península Ibérica, datado de 1496.

Sobre a origem dos almanaques no Brasil, escreveu Gilmar de Carvalho:

O almanaque chegou tardiamente ao Brasil, impedido de ter prelos em funcionamento até 1808. Teria sido trazido, de acordo com historiadores da imprensa, em 1838, pela casa editora Laemmert, de procedência alemã. O tipo de publicação que eles faziam tornou-se modelo nacional, a ponto de constar no contrato para a publicação do primeiro almanaque cearense, em 1870, a exigência à observância do modelo europeu, com seu calendário, santos, fases da lua, relação de autoridades, índices, dados e inevitáveis anúncios.¹⁶¹

O mesmo “espírito da razão” que renasce na *cultura* dos almanaques populares no Brasil é aquele que norteia as enciclopédias e os almanaques europeus. Tais publicações fazem parte da tradição popular rural do nordeste, assim como os folhetos e a astrologia – essa última relacionada diretamente a origem dos almanaques, o seu fim primeiro.

Quaderna, apregoando sua fé, o Catolicismo Sertanejo, no folheto LXXI do Romance da Pedra do Reino, bem enaltece a influência que a astrologia e o almanaque tiveram em suas escolhas de vida: “na Astrologia, eu já fora iniciado por meu pai que, como redator do Almanaque do Cariri, era Mestre nos Arcanos do Taro e dono da Chave da Cabala¹⁶²”.

Há várias hipóteses para a origem do termo “Almanaque”. A mais aceita se refere ao conhecimento da trajetória solar, pois se diz que vem de “al-manaj”, o círculo dos meses – “manaj” parece ser a arabização do vocábulo latino “manacus”, que designava o círculo do relógio solar que marca a sucessão dos meses. A permanência de resíduos lingüísticos árabes nas línguas portuguesa e espanhola se deve a permanência de sete séculos na Península Ibérica, gerando rica contribuição nesses dois idiomas¹⁶³.

¹⁶¹ CARVALHO, 2006: 15.

¹⁶² SUASSUNA, 1976: 448.

¹⁶³ “Alcorão”, “alface”, “algebra”, por exemplo, também são termos de origem árabe, como também o são “arroz” e “azeite”, que também se estruturam mediante o artigo “al”. Nos dois casos, o “l”, a fim de harmonizar o som com a consoante a seguir, é alterado para “ar-ruzz” e “az-zayt”, respectivamente.

Em língua portuguesa, a maioria das palavras de origem árabe começa com “al”, como algodão, alfaiate, alquimia... Esse “al” fixado no início das palavras era, na verdade, o artigo definido da língua árabe, sem distinção de gênero.

Outra hipótese para a origem do termo também é de origem árabe e se refere ao vocábulo “al-manah”, o local onde os condutores de caravanas estacionavam para descansar e trocar entre si notícias, histórias curiosas e fatos pitorescos. Mas, sem esquecer do aspecto simbólico requerido pela astrologia, “Al-manah” também se refere às 12 paradas que a Terra fazia no seu trajeto ao redor do Sol, nas casas do zodíaco.

Desde o século XVI, a astrologia fazia parte da imagem que o homem culto tinha do universo e de seu funcionamento¹⁶⁴, todo bom cientista sabia fazer um mapa astral e a trajetória solar era um dos fatores que interligavam a astrologia e a astronomia, visto que havia a paridade de conhecimento dos astros e de seus movimentos nas duas linhas de pensamento neste momento histórico, buscando de forma racional – um racionalismo híbrido de religião e lógica – a estreita relação entre os eventos terrenos e o movimento dos astros, expressando as inter-relações que formam a coesão universal, temas que não ficavam restritos aos estudiosos, mas que eram difundidos, também, através dos almanaques.

Presente de reis no Oriente desde a antiguidade, com os mapas astrais, os calendários astrológicos (com a indicação do movimento dos astros, com os quadros cronológicos, com as indicações de horóscopos) trazia as perspectivas para o ano que estava por vir, elegendo o momento certo para a tomada de decisões, de acordo com as tendências indicadas pelo movimento futuro dos céus.

João Melchíades Ferreira, padrinho de crisma de Quaderna, e, como ele, também poeta e versado na ciência da astrologia, fez-lhe seu mapa astral. Pela bela – e rica! – descrição que faz da arte da poesia, é que copiamos na íntegra o discurso desta personagem do romance:

– Pois, com a permissão de Vossas Excelências, vou dizer alguma coisa sobre Dinis e a nossa Arte! O Mundo é um livro imenso, que Deus desdobra aos olhos do Poeta! Pela criação visível, fala o Divino invisível sua Linguagem simbólica. A Poesia, além de ser vocação, é a segunda das sete Artes e é tão sublime quanto suas irmãs gêmeas, a Música e a Pintura! Vem da Divindade a sua essência musical. Mas, meus Senhores, ninguém queira tomar como Poesia qualquer estrofe, pois há muitas Poesias sem estrofes e

Mário Eduardo Viário, em *Por trás das palavras: manual de etimologia do português*, apresenta-nos outros exemplos de resíduos lingüísticos árabes em língua portuguesa.

¹⁶⁴ No século XVI, os assuntos relativos à astrologia não ficavam restritos aos estudiosos, mas eram difundidos pelos almanaques (SZESZ, 2008: 1-9)

muitíssimas estrofes sem Poesia... Ser Poeta, não é somente escrever estrofes! Ser Poeta é ser um “geníaco”, ser “filho assinalado das Musas”, um homem capaz de se alçar à umbela de ouro do Sol, de onde Deus fala ao Poeta! Deus fala através das pedras, sim, das pedras que revestem de concreto o traje particular da Idéia! Mas a Divindade só fala ao Poeta que sabe alçar seus pensamentos, primando pela grandeza, pela bondade, pela glória do Eterno, pelo respeito, pela moral e pelos bons costumes, na sociedade e na família! 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 jornalheiros e passadistas. E finalmente, existe o Poeta de planeta, que escreve os romances de visagens, profecias e assombrações. Pois bem: andei estudando as posições situacionais e zodiacais do nosso Dinis, aí, e cheguei à conclusão de que ele é o único Poeta, aqui do Cariri, que reúne as qualidades de Poeta de estro, de pacto, de ciência, de memória, de sangue e de planeta! Pedro Dinis Quaderna nasceu a 16 de junho de 1897, na terceira década do Signo de Gêmeos, tempo no qual, segundo os livros de Astrologia, “pode nascer um Gênio verdadeiro”, sendo as pessoas nascidas aí “afetuosas e inconstantes, mas assinaladas e terríveis”. O Planeta desse signo é Mercúrio, astro que, segundo o Lunário Perpétuo, tem domínio “sobre os Poetas-Escrivães, letrados, Pintores, ourives, bordadores, tratantes, diligentes e mercadores”, sendo de notar que, quando há predominância das influências malélicas, aparecem entre os de Gêmeos “os charlatães, Palhaços, embusteiros, ladrões, estelionatários e falsificadores”! (PR, 183-184)

Várias civilizações antigas se dedicavam à observação do céu: monumentos do Neolítico, com idade entre 5 mil e 10 mil anos, portanto pré-históricos, dão testemunho que, pela observação da natureza, buscava-se entender o traçado aparente do Sol, da Lua, dos planetas e das estrelas, a fim de se demarcar um verdadeiro “relógio cósmico”, que os ajudava a prever mudanças relevantes no clima e na natureza. E esse tipo de conhecimento, com ligeiras mudanças, aparece no planeta todo, como no Brasil com os antigos marajoaras, que organizavam a posição das aldeias, de praças e de estradas, mediante um conhecimento cartográfico que se baseava em mapeamento ligado a astronomia, inclusive com rituais calêndricos, em uma estrutura de mundo que juntava cosmologia, política e cartografia, Transformando a Terra em um espelho para o que havia no céu.

Foi na Mesopotâmia, o mais antigo berço da agricultura, que a idéia do que hoje chamamos de astrologia tomou corpo, em meados de 1000 a.C.. Babilônios e assírios, além de já serem capazes de prever com precisão eclipses do Sol e da Lua, já faziam predições que associavam as mudanças no céu a calamidades na Terra. Entretanto, os primeiros registros sobre horóscopos, como o conhecemos, são datados do século VII a.C.. O horóscopo utilizado hoje no ocidente, o Zodíaco, surgiu no século V a.C., fruto de *hibridação* cultural, sob influência da astrologia milenar dos babilônios, do

conhecimento matemático dos egípcios, da filosofia grega e da mitologia greco-romana. É a língua grega que dá significação ao termo “Zodíaco”: “círculo de animais”, indicava o grande cinturão celeste que marcava a trajetória do Sol¹⁶⁵.

Seguindo essa idéia, o folheto LXX do Romance da Pedra do Reino, “O Carneiro Cabeludo”, revela essa estreita ligação entre os astros e o mundano, ao descrever Arésio, um dos três primos de Quaderna, que desempenha papel importante no desenvolvimento dos fatos narrados por D. Dinis. Pela importância das informações deste folheto – seja pelo aspecto mágico invocado, seja pela riqueza descritiva que Quaderna faz desta personagem – utilizamos extensa citação:

[...] Dom Eusébio Monturo, que tinha o hábito de fazer comparações disparatadas e que não suportava Arésio, costumava dizer que ele parecia “um cruzamento de Jumenta com carro preto”, ou então “de um Carneiro preto, lanzudo e criminoso com uma Diaba fêmea que tivesse trepado com o Carneiro sob forma de Cabra”. Apesar dos exageros e da língua solta de Dom Eusébio Monturo, um Mestre em Astrologia como eu, saberia logo que, ao dizer isso, ele estava mais perto da verdade do que os outros talvez pensassem. De fato, Arésio, nascido a 22 de Março de 1900, tinha recebido, ao nascer, os influxos malfazejos do Planeta Marte, e pertencia, exatamente, ao signo do Carneiro¹⁶⁶, o que talvez explicasse a expressão de “cruzamento de Carneiro com Diaba fêmea” que Dom Eusébio usava em relação a ele. Como Vossa Excelência deve saber, Marte, Planeta ubicado no quinto Céu, é astro ardente, seco, do fogo, noturno e de caráter masculino. Os nascidos sob seu influxo têm estatura média o alta, cabelos negros ou vermelhos, às vezes lisos, às vezes encaracolados, “mas sempre curtos, duros e com aparência de escova”, segundo nos ensina o Lunário Perpétuo. O corpo dos “marcianos” acusa brutalidade: a cabeça é forte, o tronco é quadrado e peludo, os olhos são penetrantes e de expressão fixa, a voz é forte e metálica. São sempre corajosos, mas rudes e agressivos, com tendência à irascibilidade, ao ódio e à crueldade. Impõem seu comando e são impelidos, pelo sangue de seu Planeta, a satisfazer as exigências de seus sentidos violentos e implacáveis, isto de modo brutal e em tudo – no jogo, nos prazeres do amor, nas bebidas e, eventualmente, nas orgias a que se entregam. A comida preferida deles é a carne sangrenta e meio crua, principalmente a carne de caça, assim como todos os demais pratos preparados com condimentos fortes. Nos casos benéficos, saem do contingente “marciano” da Humanidade os grandes Guerreiros, os Soldados e, aqui no Sertão, os grandes Cangaceiros. Nos casos em que o influxo de Marte pega uma alma pequena e uma compleição mesquinha surgida de outras circunstâncias, nascem os ferreiros e os açougueiros, que vão satisfazer, no exercício destas profissões, o gosto marciano pelo sangue, pelos metais e pelos instrumentos cortantes. Por outro lado, Senhor Corregedor, no caso de Arésio, o influxo de Marte se agravava, porque o signo em que ele é mais poderoso é exatamente o do Carneiro, cujo elemento é o Fogo, cuja pedra é o Rubi – pedra vermelha e cálida – cujos metais são o Ferro, o Ímã, o Azougue e o Aço, e cuja cor é o Vermelho-

¹⁶⁵ Na antiguidade havia uma correspondência direta entre astrologia e astronomia, visto que o Zodíaco indicava o grande cinturão celeste que marcava a trajetória do Sol. Entretanto, hoje a correspondência direta entre astrologia e astronomia não é mais tão precisa, visto que a trajetória solar mudou ao longo dos séculos.

¹⁶⁶ Cada constelação por onde o astro passava simbolizava um signo, este, por sua vez, representado por um animal. O número de constelações e as figuras que as indicavam variavam para cada civilização.

Sangue. Assim, quem combina o Signo do Carneiro com alguma conjunção maligna de Planetas hostis, tem disposições incontroláveis para a violência, o egoísmo, os perigos, a sensualidade e a lascívia, para as rixas violentas e para as orgias, podendo praticar os maiores excessos, e chegar até aos crimes de sangue. É que o Signo do Carneiro impressiona o fel, o sangue, os rins e as partes genitais, sendo sua influência sobretudo violenta dentro da primeira Década e “crítica” quando se dá “em trono e exaltação de Marte”, o que sucede, exatamente, a 22 de Março, dia do nascimento astroso e fatídico de meu primo Dom Arésio Garcia-Barretto, o Príncipe Cáprico desta minha fatídica e astrosa Epopéia! [...] (PR,435-436)

Outros elementos compõem os almanaques além das previsões astrológicas e dos calendários, elementos que estudaremos a seguir.

4.3.1 Ditados e provérbios

A fala proverbial traz em si mesma um quê de sabedoria e beleza que pertence ao mundo, à natureza humana.

Os provérbios, como *Formas Simples* que são, refletem a *mentalidade* de um povo, seus costumes e sua história, suas crenças e tradições, mediante estados afetivos, moralizantes e pedagógicos que se cristalizaram na alma deste e se tornam instrumentos de *identidade*.

As expressões proverbiais se tornam claro recurso identitário à proporção que informações de cunho social, histórico e geográfico, assim como informações de cunho jocoso, religioso e de trabalho etc. – sinas de *mentalidade* – se *cristalizam* em sentenças calcadas na experiência das ações humanas. Espécie de “pronto-feito” fraseológico, os provérbios funcionariam como instrumentos de conduta aptos para serem aplicados no cotidiano, proferidos numa fraseologia própria que, mediante recursos mnemônicos (como rimas e comparações), tornam-se vivos e atuantes na *mentalidade* dos povos.

A filóloga portuguesa Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos¹⁶⁷, acerca das diversas nomenclaturas atribuídas aos provérbios, definiu:

Quaisquer notas acerca das designações pelas quais o provérbio, na Península Ibérica, é conhecido, têm de partir das palavras introdutórias que, tanto em estudos eruditos sobre a matéria, como, também, por vezes, em poemas, dramas, novelas ou na linguagem viva do povo, costumam anteceder o mais pequeno ditado. No primeiro caso, não faltam, é evidente, as designações eruditas tais como *parémia*, *aforismo*, *apoteagma*, *prolóquio*, *máxima*. *Adágio* que, a partir de 1500, se tornou corrente entre os eruditos, quase que não havia sido anteriormente utilizado. O mesmo não sucede com

¹⁶⁷ VASCONCELOS, 1986: 37-41.

sentença e, com maior frequência ainda, *provérbio*. [...] Temos ainda *dito*, *datado*. E além disso, *anexim*. [...]

No passado, estas designações não eram, aliás, rigidamente separadas. Não podemos, no entanto, deixar de notar que *provérbio* tinha o significado mais amplo e designava qualquer sentença, de origem bíblica, ou clássica, ou oriental, ou nacional. Independentemente da sua utilização nos estratos altos ou baixos da sociedade. [...] *Sentença*, *dito* e, mais tarde, *adágio*, referia-se, geralmente, a sentenças moralizantes, com conteúdo ético sério, que, ora são postas na boca de filósofos sábios do Oriente (como o Locman de *Bocados do Oro*), do Grécia (Aristóteles, Platão, Sólon, etc.) ou de Roma (Sêneca, Catão, Públio Ciro), ora na boca de Doutores da Igreja ou, de modo geral, na do sábio, do grego, etc. *Verso*, *rifão* e a designação *trebelho* a que ainda não fizemos referência, designam canções populares cantadas, sentenciosas, por vezes com uma certa malícia; e ainda *anexim* e *ditado*, que geralmente constituíam expressões rudes como aquelas que a plebe costuma inventar, para com elas traduzir vivências tristes ou alegres.

Em virtude de nosso objeto de estudo, não nos ateremos às distinções entre aforismos, anexins, ditado, máximas, parêmiás, provérbios ou sentenças, sendo bastante englobá-las numa única denominação, visto que entre elas há estreita ligação. O aforismo, por exemplo, é uma sentença doutrinal que apresenta (sinteticamente) o mais importante de algum princípio, de alguma regra; o adágio, outra denominação comumente atribuída aos ditados, encerra um sentido doutrinal, encaminhamento ou conselho; muito semelhante ao provérbio, que se distingue do adágio por apresentar consigo um certo significado histórico. Semelhantes entre si, de “ditados” denominaremos todos os exemplos colhidos no Romance d’a Pedra do Reino, a fim de seguir as idéias de André Jolles, defendidas em *Formas Simples*, e por considerarmos a denominação mais acessível ao leitor comum, além daquela que melhor envolve todas as demais.

Os ditados não nascem por geração espontânea na *mentalidade* dos povos, mas seguem um caminho de criação comum a outras *Formas Simples*: faz-se necessário que um membro desse povo, mediante um fato gerador, veja-se imbuído de um gesto mental para que crie um gesto lingüístico; este, por sua vez, é filtrado em temas comuns ao homem, a fim de que se eleja um consenso sobre o posicionamento do mesmo perante o mundo e as tribulações e alegrias nele encontradas. Enunciado o gesto lingüístico, faz-se necessário que os demais membros desse grupo lhe sejam simpáticos e passem a repeti-lo para que ele se cristalize na *mentalidade* deste povo.

Jolles, citando Friedrich Seiler, esclarece-nos:

[...] diz-nos Seiler, às investigações mais recentes: os provérbios e ditados populares não brotam misteriosamente das profundezas da alma popular. ‘Como totalidade, o povo nada cria. Toda criação, toda invenção, toda

descoberta promana sempre de uma personalidade individual. É preciso, forçosamente, que qualquer provérbio, qualquer ditado tenha sido primeiro enunciado por alguém, num certo dia, nalgum lugar. Se agradar aos que o ouvirem, será propagado como locução proverbial; é então provável que o retalhem e retoquem até dar-lhe uma forma prática para todo o mundo, conservando-o, dessarte, num provérbio ou ditado unicamente conhecido.’

Este processo tampouco está muito claro. O autor diz-nos que todo provérbio foi locução proverbial e que o povo como totalidade, nada sabe criar ou inventar – embora saiba perfeitamente, segundo parece, ‘retalhar’ e ‘retocar’ um objeto previamente existente, até incluir-lhe uma configuração cuja validade seja universal. Ora, acontece que o provérbio só se torna locução proverbial depois de ter recebido, do povo, essa forma dotada de universalidade e assim por diante.¹⁶⁸

A similitude entre estas formas é explicada por André Jolles quando este define que todos emanam de uma espécie de forma simples que seria a *Locução*, na qual se atualizam os provérbios e os ditados. A locução ganha vida sempre que uma experiência é apreendida, reconstruída significativamente, compreendida e reempregada em experiências congêneres.

Sobre a utilização dos provérbios pela literatura, que, nos termos de André Jolles se refere à transformação de *forma simples* em *forma literária*, Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos definiu:

Compete-me chamar muito sumariamente a atenção para as múltiplas maneiras como a literatura aproveitou os clássicos ditos espirituosos e as sentenças populares¹⁶⁹, assim como para os diversos nomes pelos quais são designadas as várias espécies, muito diferentes entre si, no que respeita quer à sua origem, quer à sua utilização.

Nem à lírica popular nem à palaciana, faltam cantigas sentenciosas, compostas na sua totalidade por provérbios (ajeitados de forma a ganharem ritmo) ou em que cada estrofe glosa um provérbio diferente, o qual é, depois, retomado no último verso como refrão, ou literalmente ou com ligeiras alterações.¹⁷⁰

Seguem-se registros de provérbios, locuções proverbiais, máximas, anexins e ditados que se cristalizaram no Romance da Pedra do Reino:

“Fatal destino o dos brasílios Mestres!
Fatal destino o dos brasílios Vates!
Política nefanda, horrenda e negra,

¹⁶⁸ JOLLES, 1976: 131.

¹⁶⁹ Para bem ilustrar esta idéia, alguns exemplos: Gil Vicente, em seu teatro tão popular, é registrou provérbios em sua produção, eximindo seu texto de quaisquer distâncias entre o popular e o erudito; o teatrólogo brasileiro Artur Azevedo, na produção de “Amor por Anexins”, empregou anexins tornados em formas literárias a fim de estruturar seu texto, dotando-lhe de humor; Guimarães Rosa, em suas andanças pelo sertão, anotava em seus caderninhos os ditados populares, as superstições e, principalmente, a maneira de falar do povo brasileiro para reempregá-los em suas obras.

¹⁷⁰ VASCONCELOS, 1986: 35-36.

pestilento Bulcão abafa e mata
quanta, aos olhos de irônico estrangeiro,
podia honrar o pátrio pensamento!” (PR, 29)

A expressão “abafa e mata” na estrofe de Fagundes Varela, citada por Quaderna, é deveras empregada no sertão, significando “traíçoeiro, o que arma armadilhas, aquele que age por traição”.

– É mesmo! – comentei. – Minha sede de caçador é tanta que, vindo a caça menor, nem me lembrei que podia espantar a maior! Mas isso é de quem é caçador, mesmo, e, como diz o ditado, “é melhor uma rola na mão do que duas no cu!” (PR, 83)

O ditado “é melhor uma rola na mão do que duas no cu!” é uma corruptela de “é melhor um pássaro na mão que dois voando”, significando a necessidade de se “manter os pés no chão”, ou seja, ser realista contentando-se com o que se tem ao invés de se entregar aos sonhos e nada alcançar.

Corruptela que também se encontra em “um ar de quem provara e não gostara” de “comeu e não gostou” no trecho “O Corregedor fez ‘um ar de quem provara e não gostara’, como dizia minha Tia Filipa. Mas resolveu passar por cima. Trocou um olhar com Margarida e continuou” (PR, 270). A expressão se traduz como “insatisfação”, ou ainda, “como alguém que tem que aceitar algo por obrigação”.

– Bem, Senhor Corregedor, como eu já disse, soube de todas essas histórias por intermédio de terceiros, e, “como dizia a vaca quando começou a correr atrás de Mestre Alfredo, quem conta um conto aumenta um ponto”. Assim, não seria nada demais que eu, por minha vez, aumentasse meu ponto, pois é, mesmo, uma característica das Epopéias essa de seu fogo vir sempre coberto de fumaça. (PR, 411)

O ditado “quem conta um conto aumenta um ponto” é deveras conhecido, podendo ser interpretado como um exercício de criatividade ou inclinação à fantasia, um exercício de intertextualidade e reinvenção. Observa-se que Quaderna emprega a forma mais tradicional, aludindo a expressão a um certo *Mestre Alfredo*, dando a expressão um ar de sabedoria pela autoridade de quem a proferiu: *mestre*.

Também na mesma citação encontramos outra locução proverbial: “fogo vir sempre coberto de fumaça”, referente à “não há fumaça sem fogo”. Ditado de origem latina – *Ubi fumus, ibi ignis* – retrata a um só tempo a importância de se observar os sinais para se chegar a uma proposição, assim como a riqueza simbólica do termo fogo, tão comuns em outros provérbios e máximas, como o “Quando a casa do vizinho está

pegando fogo, a minha casa está em perigo” (Horácio), “Não há fogo sem fumo”, ou ainda as variantes galega (Onde há fumaça, houve fogo) e russa (Não há fumaça sem fogo).

Sim, porque, na minha opinião, a história da furna do Profeta Nazário pode ter sido é uma revelação de botija referente ao tesouro e ao testamento do Rei Degolado! (PR, 502)

Na citação acima há a criação de uma locução proverbial, “revelação de botija”, ao se apoderar metaforicamente do termo “botija”, que se refere a “um segredo, um tesouro escondido”. “Revelação de botija” é uma descoberta grandiosa, algo sobrecomum que estava escondido e que não teria a menor possibilidade de se revelado.

O ditado “não tem nem um pra remédio” que equivale a “não ter pelo menos um para salvar” ou “está em falta completa” encontra referencial em “um jacu, pra remédio”, presente na citação abaixo.

Cheio de orgulho, meti o peru-do-mato no bisaco, e foi assim que, naquele dia memorável, acrescentei a morte de um jacu a lista dos meus heroísmos. Mas o Sol já ia mais ou menos alto, jacu não apareceria mais. Saímos das esperas e fomos ao encontro dos outros, que já gritavam por nós. Argemiro tinha matado um jacu e Leônidas outro; empate comigo, surrados por Malaquias! A Deósio, não aparecera “um jacu, pra remédio”: nem atirar ele conseguira! (PR, 92)

No Romance da Pedra do Reino percebemos que o termo “onça” adquire uma significação plural nos vários contextos em que é empregado. No Folheto I, “Pequeno cantar acadêmico a modo de introdução”, por exemplo, “onça” significa o *mun*do, o *divino* e a força feroz do animal:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração ferosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol.

Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão. Para os lados do poente, longe, azulada pela distância, a Serra do Pico, com a enorme e altíssima pedra que lhe dá nome. Perto, no leito seco do Rio Taperoá, cuja areia é cheia de cristais despedaçados que faíscam ao Sol, grandes Cajueiros, com seus frutos

vermelhos e cor de ouro. Para o outro lado, o do nascente, o da estrada de Campina Grande e Estaca-Zero, vejo pedaços esparsos e agrestes de tabuleiro, cobertos de Marmeleiros secos e Xiquexiques. Finalmente, para os lados do norte, vejo pedras, lajedos e serrotes, cercando a nossa Vila e cercados eles mesmos por Favelas espinhentas e Urtigas, parecendo enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem, Lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao Sol o abrigando Cobras, Gaviões e outros bichos ligados à crueldade da Onça do Mundo. (PR, 3)

A força e a ferocidade são os mesmos significados que dão a tônica aos provérbios “Quem banca o Carneiro, e não o homem, a Onça chega por trás e come” e “Depois da Onça estar morta, qualquer um tem coragem de meter o dedo no cu dela” (PR, 12), assim como se percebe em “quem tem medo de Onça não se mete a andar no mato” (PR, 334). Outros exemplos de provérbios de força: “não se incomode não, que o café dele está se coando!”, “não faço isso nem que você me dê um doce!”, “rebento, mas não afraco!” e “compre cinco tostões de cá-te-espere”

Não podemos nos esquecer também daqueles que nos revelam sinais de religiosidade cristalizada na *identidade nordestina* e que se cristalizaram em seus provérbios, tornando-se redivivos na Pedra do Reino.

Quanto ao segundo Cavaleiro, para evocá-lo aqui talvez seja ainda mais necessário que eu me socorra das Musas de outros Poetas brasileiros e da minha própria – aquele Gavião macho-efêmea e sertanejo ao qual devo minha visagem poética e profética de Alumiado. Cercava-o, efetivamente, uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de “aura” que só mesmo o fogo da Poesia pode descrever e que, mesmo depois de sua chegada, ainda podia ser entrevista em torno da sua cabeça, pelo menos “por aqueles que tinham olhos para ver”. (PR, 15)

A locução proverbial “aqueles que tinham olhos para ver” bem se assemelha a “Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas”, registrado em “Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas: Ao que vencer, dar-lhe-ei a comer da árvore da vida, que está no meio do paraíso de Deus.” (Apocalipse, 2:7), preservando-lhe o sentido, assim como em “tudo era uma questão de saber olhar” (PR, 125): resíduos de religiosidade no *imaginário* sertanejo.

Outro ditado que se cristaliza na Pedra do Reino é “a terra se abriu e ele fora sepultado em suas entranhas”, de intenso teor metafórico, resíduo de *mentalidade* presente também na locução “E a terra abriu a sua boca, e os tragou com Coré, quando

morreu aquele grupo; quando o fogo consumiu duzentos e cinquenta homens, os quais serviram de advertência” (Números, 26:10)¹⁷¹:

– Aí é que está o nó, Excelência, ou melhor, aí é que está a parte mais astrológica e zodiacal do nó! Naquele dia, quando nós descemos daquela torre astrosa e fatídica, nova e terrível surpresa nos aguardava, embaixo: Sinésio, o filho mais moço, mancebo que andava então pelos vinte anos, tinha desaparecido. Parecia que “a terra se abria e ele fora sepultado em suas entranhas”! (PR, 295)

O próprio Quaderna, neste enxerto, explica-nos a utilização desta expressão, afirmando que a utiliza por dois motivos: primeiro, por estilo, “o estilo genial, ou régio, o estilo raposo-esmeráldico e real-hermético dos Monarquistas da Esquerda”; segundo, pela expressão descrever com precisão o destino de seu primo Sinésio:

Agora, porém, quando eu afirmei que a terra se abriu e meu primo e sobrinho Sinésio foi sepultado em suas entranhas, não estava falando assim somente por uma questão de -estilo não. Usei a expressão, primeiro porque é a usada em todos os "contos" do Almanaque Charadístico, de onde a copiei. Depois, porque, no caso, ela se aplica perfeitamente à estranha Desventura de Sinésio, o Alumioso, e à Demanda Novelosa do Reino do Sertão!

[...]

Mas as pessoas que, aqui na Vila e no resto do Sertão, eram contrárias a Sinésio, isto é, os partidários do usineiro e dono de minas Antônio Noronha de Britto Moraes, esses diziam que Sinésio estava morto e bem morto, sepultado não no subterrâneo, mas sim debaixo dos clássicos e comuns sete palmos de terra que cobrem todo mundo! Como Vossa Excelência pode ver agora, em qualquer dos casos a expressão do Almanaque Charadístico se aplica perfeitamente, porque, seja no chão ou no subterrâneo, o fato é que a terra se abriu e Sinésio foi soterrado – ficou ali, soterrado, sepultado em suas entranhas! (PR,295-298)

Concentrados da sabedoria coletiva, os ditados são gestos lingüísticos registrados na *mentalidade*, em seguida lapidados pela *identidade* dos povos antes de se *crystalizarem* em seu conhecimento de mundo. Lapidados por meio de uma linguagem absolutamente acessível e fácil de memorizar, em linguagem figurada, metafórica por natureza, especulando-se de maneira pedagógica e moralizante sobre os sentidos e as experiências da vida e das coisas do mundo concreto, como estes registradas na alma da Onça-Parda, o sertão-mundo da Pedra do Reino.

4.3.2 Alimentos, chás, porções, raízes e catimbós

¹⁷¹ BÍBLIA SAGRADA, 1999: 96.

Roberto DaMatta, a respeito da importância dos alimentos à sociedade, define:

A sociedade manifesta-se por meio de muitos espelhos e vários idiomas. Um dos mais importantes no caso do Brasil é, sem dúvida, o código da comida, em seus desdobramentos morais que acabam ajudando a situar também a mulher e o feminino no seu sentido talvez mais tradicional. Comidas e mulheres, assim, exprimem teoricamente a sociedade, tanto quanto a política, a economia, a família, o espaço e o tempo, em suas preocupações e, certamente, em suas contradições. Creio que foi o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss quem chamou a atenção para dois processos naturais — o *cru* e o *cozido* —, não somente como dois estados pelos quais passam todos os alimentos, mas como modalidades pelas quais se pode falar de transformações sociais importantíssimas. De fato, o cru e o cozido, o alimento e a comida, o doce e o salgado ajudam a classificar coisas, pessoas e até mesmo ações morais importantes no nosso mundo [...] Temos então alimento e temos comida. Comida não é apenas uma substância alimentar, mas é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se. E o jeito de comer define não só aquilo que é ingerido como também aquele que ingere. De fato, nada mais rico, na nossa língua, que os vários significados do verbo comer em suas conotações.¹⁷²

A citação do antropólogo serve-nos como um Norte à análise da importância que as raízes, chás, porções e alimentos adquirem no Romance da Pedra do Reino, nos apresentado o simbolismo inerente aos preparos alimentares e às beberagens cristalizados no imaginário e na *identidade* do sertanejo.

A alimentação é um exercício simbólico-comportamental¹⁷³ a ponto de o ato de comer só nos ser refeição quando nos alimentamos em grupo, a fim de se reproduzir, fortalecer ou criar laços sociais.

Diferentes dimensões de cultura são percebidas através dos hábitos postos em prática durante as refeições, através de rituais, linguagem e de um sistema de comunicação tão próprio ao momento (sem falar no cardápio e no horário em que estas refeições se desenvolvem), gerando-se um texto cultural único de acordo com o núcleo de representação destes.

As tendências culinárias se revelam como um conjunto de técnicas no preparo de produtos que apeteçam ao paladar dos povos. Câmara Cascudo, em *A História da Alimentação no Brasil*, enaltece que o paladar do brasileiro é condicionado mediante aspectos sócio-culturais, históricos, econômicos e religiosos – sinais de *identidade* – tornando a alimentação tradicional porque o povo está habituado, porque aprecia seu sabor, porque é a mais barata, acessível ou conveniente.

¹⁷² DAMATTA, 1997: 42-47

¹⁷³ A esse respeito, Câmara Cascudo publicou duas obras que estudam a formação da alimentação brasileira: *História da Alimentação no Brasil*, de 1967, e *Antologia da Alimentação no Brasil*, de 1977. A edição a que tivemos acesso de *História da Alimentação no Brasil* é de 1983.

Por mais desajustado ou estranho que possam ser essas tendências culinárias, alterá-las pode gerar reações naqueles tão apegados ao cardápio destas tendências, que conquistaram a simpatia popular e por isso se tornaram tradicionais. O ato de escolher um alimento, em detrimento de outros, identifica o grau de influência que padrões culturais (costumes regionais, tradições familiares, crenças, hábitos e tabus) exercem no imaginário dos povos.

No Nordeste, a formação de hábitos e tabus alimentares foi determinada por forte influência indígena, pela presença do branco e do negro e pelas características geográficas que lhe são próprias¹⁷⁴, gerando na alma deste povo uma miscelânea gustativa que facilmente o identifica ante os demais povos. No Folheto XVIII do Romance da Pedra do Reino, “A Segunda Caçada Aventurosa”, o cardápio é empregado como recurso identitário do Sertão, em seus sabores e aromas:

No dia seguinte, ainda na “Carnaúba”, comemos um almoço que só o Sertão poderia oferecer integralmente: carne de tatu-verdadeiro cozinhado no casco; farofa de cuscuz, enriquecida com ovos cozidos e pedaços esfiapados da mesma carne de tatu; carne-de-sol assada; feijão-mulatinho, cozinhado com pedaços de cascão de queijo, lingüiça e jerimum; e, como sobremesa, primeiro uma umbuzada, depois doce de goiaba feito em casa e comido com queijo de manteiga.

Na memória do indivíduo, parafraseando Câmara Cascudo, os hábitos de infância são gravados em granito e os posteriores, em gesso¹⁷⁵. Entretanto, quando aqui nos referimos à memória, não o fazemos somente àquela consciente, intelectual, mas ao inconsciente, filtrada nos sentimentos e emoções (de prazer, de saudosismo, de alegria, de tristeza...), sinais responsáveis pelo registro dessa memória na *identidade* do indivíduo. Sinais análogos que se repetem em toda a comunidade, registrando-se assim na *mentalidade* do povo e, por sua vez, na *identidade* deste.

Da mesma forma que hábitos, tabus alimentares também estão ligados ao emocional, ao abstrato, à história das pessoas, fazendo com que combinações como charque com farinha sejam apreciados pelo sertanejo e que outras combinações e misturas, como leite com manga, sejam proibidas. Tendo ainda as idéias de Câmara

¹⁷⁴ Quanto mais distante as comunidades são entre si, mais será o grau de homogeneidade destas. Como exemplo, a existência de termos que seriam arcaicos no restante do país, como “bassoura” e “onça-de-carne”, mas que ainda fazem parte do dialeto cotidiano dos moradores das áreas rurais do Nordeste.

¹⁷⁵ O autor nos remete à formação do indivíduo, explicando que aquilo que aprendemos na infância se torna mais forte em nossa memória, tornando-se *Verdade individual* (conceito que cunhamos aqui por considerá-lo mais específico ao assunto). Aquilo que aprendemos na idade adulta deve ser referendado pela *Verdade individual* que trazemos na bagagem de nossa memória, em outras palavras, o *granito* de nossas memórias é mais forte que o *gesso* que apreendemos no cotidiano.

Cascudo como base, percebemos que assim como existe a crença de que determinados alimentos ajudam na cura de certas doenças, há também a crença de que outros alimentos, ou sua mistura, possam causar doenças.

A comida, além de critério para classificação da natureza, é um critério para a separação do homem da natureza e do indivíduo de outros que não lhe sejam semelhantes, que não compartilhem a *mentalidade* e a *identidade*.

No Folheto XVII, “A Primeira Caçada Aventurosa”, da Pedra do Reino, apresenta-se um exemplo dos hábitos alimentares do povo nordestino:

Acordei ao amanhecer, ouvindo os rumores familiares da fazenda, que me lembravam meus despertares de menino, na "Onça Malhada" e nas "Maravilhas": urros do gado, no curral, conversas da criadagem na cozinha, brados e gargalhadas dos Vaqueiros, barulhos dos potes e flandres de leite, trazidos para casa pelos filhos meninos dos moradores.

Dentro das regras da boa hospitalidade sertaneja, nosso quarto estava provido de lavatório de louça, quartinha d'água, copos, uma penteadeira com espelho e pentes. Assim, foi bem lavados, barbeados e limpos que comparecemos à sala para o café, que veio farto, com muito leite, cuscuz com manteiga, tapioca salgada, inhame, macaxeira, queijo de coalho e de fazenda. (PR, 81-82)

A “fatura” dessa refeição não se dera apenas por hábito da casa, na fazenda Carnaúba, que recebia Quaderna e seus pares (Malaquias e Euclides Villar), mas pelo cerimonial que a refeição exigia: receber lautamente, seguindo “as regras da boa hospitalidade sertaneja” (que exigia o servir e obsequiar de quem recebe), a fim de se reforçar os laços sociais entre a família do velho Fidalgo Dom Manuel Pereira Lins e a família de Dom Sebastião, antigo irmão de armas de Dom Manuel Pereira.

Os núcleos de representação são marcados por redes de significado, sejam eles familiares, de trabalho, poder etc., que classificam não apenas aqueles que participam do núcleo, mas as próprias comidas que farão parte da refeição.

A citação nos serve também para expor o caráter híbrido do cardápio nordestino, por ação das influências recebidas: o café, originário da Etiópia, difundido pelo Egito e pela Europa; o cuscuz, prato originário do norte de África, que no Nordeste é acompanhado com manteiga, leite ou charque; a tapioca, de origem indígena; a macaxeira, também de origem indígena; o inhame, de origem incerta, mas provavelmente da África ou da Ásia; e o queijo, alimento de origem também incerta, mas que já havia se propagado antes do início da formação do Império Romano, desde a Pré-História.

Esse espírito de *fatura* é outro elemento que remanesce do conjunto do *imaginário* medieval no *imaginário* sertanejo, uma existência simbólica motivada por

uma série de carências comuns aos homens destas regiões, guardadas as devidas proporções geográficas e históricas. Vários relatos míticos do medievo europeu se apoderaram da temática da abundância, entre eles a fábula de Cocanha¹⁷⁶, talvez o mais significativo deles e o de mais longo alcance, lugar onde não havia desigualdades e a riqueza era para todos.

As utopias¹⁷⁷ da Cocanha européia e do São Saruê sertanejo se ligam ao referido desejo de *fartura*. Para a *mentalidade* ocidental há o desejo de fartura que gerou o mito que se apresenta em imagens diferentes – filtradas pela *identidade* dos povos – Cocanha e São Saruê. Se os mitos nascem dos anseios, das necessidades e da fé, então fácil é perceber que as *fronteiras* entre o europeu e o nordestino brasileiro são estreitas: o sonho como reação contra uma penúria que era freqüente no cotidiano do homem do povo.

São Saruê é o lugar onde “as barrancas são de cuscuz de milho e os rios, de leite”, o paraíso para a *identidade* nordestina. Um dos primeiros registros desta utopia se deu com o poeta guarabireense Manuel Camilo dos Santos, no folheto *São Saruê*, tema que Nei Leandro de Castro retomou em *As pelepas de Ojuara* para enriquecer o aspecto mítico do herói sertanejo em suas andanças.

A primeira parada de Ojuara foi à fantástica região, onde “o milho já nascia desbulhado, pés de água floriam pelos campos e os montes eram de rapadura japecanga”, terra de fartura sem igual:

Com cinco dias de São Saruê, Ojuara já tinha visto coisas de cair o queixo: rios de leite, barreira de carne assada, lagos de mel de abelha, atoleiro de coalhada, açude de vinho quinado, monte de carne quisada. E tinha provado do bom e do melhor. Macaxeira com manteiga de garrafa, queijo de coalho, queijo do sertão, panelada, buchada, mão-de-vaca, rabada, galinha de cabidela, guiné torrado, sarapatel, lingüiça do sertão, paçoca, coxão de porco, tripa assada, farofa de bolão, baião-de-dois, cabeça de bode, costeleta de carneiro, sopa de traíra, ova de curimatá, agulhão-de-vela, agulha frita, galo-do-alto, gíngua do dendê, titela de nambu, bolo-da-moça, batata-doce, banana-leite, doce de carambola, chouriço, doce de jerimum com leite, arroz-doce, doce de pamonha, canjica, canjicão, licores de jenipapo, de pitanga e de jabuticaba.¹⁷⁸

¹⁷⁶ FRANCO JÚNIOR, 1998, desenvolve extenso estudo intitulado *Cocanha: a história de um país imaginário*, explicando os sinais de *mentalidade* que se podem perceber na *identidade* medieval européia.

¹⁷⁷ O termo *Utopia* foi criado por Thomas Morus, em 1516, para designar uma ilha cujos habitantes viviam em uma sociedade perfeita. Hoje o termo passou a ser adotado independente do contexto histórico (MORUS, 2000: 05-22)

¹⁷⁸ CASTRO, 2008: 55.

Paraíso tão sertanejo, sabores tão nordestinos, pois em nenhum outro lugar do mundo tais víveres poderiam ser encontrados e listados dessa maneira: para um povo tão sofrido, o paraíso só poderia ser um lugar de fartura.

Outro elemento de forte simbologia identitária é a manipulação de raízes, cascas e folhas em beberagens e porções. Várias passagens do Romance da Pedra do Reino fazem alusão a essa prática, como a beberagem de Cardina dada a Dinis, a Erva-Moura (*Solanum americanum*) ministrada a Sinésio e a Jurema (*Mimosa hostilis*) e o Manacá (*Brunfelsia uniflora*) do Vinho Sagrado da Pedra do Reino, sempre enaltecendo o poder das raízes, seus mistérios e magias, herança de Quaderna pelo pai e pelo almanaque:

– Senhor Quaderna, consta-me que o senhor, além de várias outras habilidades, é um grande entendido em raízes sertanejas. É verdade isso? – indagou lentamente o Corregedor, com uma expressão que me deixou frio.

– É, sim senhor! Mas, até hoje, só empreguei essa minha habilidade para o bem, juro por tudo quanto é sagrado! O que eu sei de raízes é o que aprendi no Lunário Perpétuo e nas coleções do Almanaque do Cariri que meu Pai publicava.

– Quer dizer que as habilidades de charadista, Astrólogo e raizeiro do senhor são heranças de família?

– São sim senhor, eu já puxei a meu Pai! (PR, 296)

Os mestres de Quaderna, Professor Clemente e Doutor Samuel, chamavam o pai de Dinis de “o Fidalgo Raizeiro”, ridicularizando-o. Foi o pai de Quaderna quem lhe deu Chá de Cardina¹⁷⁹ para tomar quando este era criança, beberagem que, no romance e na alma nordestina, servem para “abrir a cabeça”, apesar de lhes reduzir a hombridade e a virilidade.

– Um momento! – interrompeu o Corregedor. – Preciso saber uma coisa: esse Vinho, parece tão importante em sua vida e na história toda, que preciso de alguns esclarecimentos sobre ele. Se não me engano, de acordo com Pereira da Costa, trata-se de uma mistura de jurema e manacá, não é isso?

– Existem outros ingredientes, Senhor Corregedor, mas esses outros, o senhor pode me prender, pode até mandar me matar, mas eu não revelo quais são, de jeito nenhum!

– Por quê?

– Primeiro, porque é segredo de família e sustentáculo principal da nossa Casa Real Sertaneja, e depois porque é ele o segredo do meu estilo genial, ou régio! Minha sorte foi que os outros escritores que escreveram antes sobre meu assunto – como Euclides da Cunha, Antônio Attico de Souza Leite, José de Alencar e o Comendador Francisco Benício das Chagas – só descobriram, da receita integral, uma pequena parte, a da jurema e do manacá! Se algum deles tivesse descoberto o resto, teria feito e bebido o

¹⁷⁹ Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”, em 1777 sente os males de sua doença. Várias são as hipóteses para seus males, como zamparina, escorbuto e sífilis... Não obstante, há mesmo quem diga que tudo se deve à cardina que teria ingerido para melhorar os seus dotes artísticos.

vinho, tornando-se assim o Gênio da Raça Brasileira, caso em que eu estaria perdido! Graças a Deus, porém, só descobriram aquela parte, e lascaram-se! Eu, com mais sorte e sendo da família, consegui tudo! Meu Pai era raizeiro e guardou a receita das tradições da nossa Casa. Eu herdei os cadernos astrológicos dele, e foi assim que acrescentei, à jurema e ao manacá, o cumaru, a erva-moura, a raspa de entrecasco de quixabeira, a catuaba e o resto que não posso revelar, porque foi o Vinho completo que terminou sendo minha salvação como Poeta e como homem!

– Sua salvação como homem? Por quê?

– E que eu, em vida de meu Pai, tinha sido destinado para Padre, como já lhe contei. Ora, para isso, eu precisava de mais inteligência, porque, em menino, minha cabeça era dura, aterrada que só cabeça de tejo! Então meu Pai, vendo que, de outra maneira, eu nunca seria aprovado nos exames do Seminário, me deu, para beber, um chá de cardina. A cardina realmente abriu minha cabeça, tornando-me uma das capacidades mais misteriosas que já passaram pelo Seminário!

– Você pode me conseguir um chá desses, para que eu também possa progredir em minha carreira de Magistrado? – disse o Corregedor, sorrindo superiormente para Margarida.

– Bem, poder, posso, mas não aconselho o senhor a tomar o chá não!

– Por quê?

– Porque a cardina dá, de fato, à pessoa, uma inteligência danada, mas, ao mesmo tempo, apaga a homênia do sujeito!

[...]

Foi Lino quem me salvou, falando-me pela primeira vez do vinho que, escondido de nós, meu Pai fabricava e vendia secretamente e cuja receita deveria estar nos cadernos que ele tinha deixado. Encontrei a receita, e o vinho me restituiu minha homênia, fazendo de mim, ao mesmo tempo, o único Poeta completo, genial e régio que existe no Mundo! É que, modéstia à parte, Senhor Corregedor, nosso Vinho da Pedra do Reino é a beberagem do Poder, da Fortuna, do Dom-Profético e do Amor! (PR, 600-601)

As fitorepresentações são fundamentais à própria vida ritual e a práticas cotidianas dos povos, de forma etnológica, antropológica e social, tornando imanente à botânica um mundo simbólico que nos revela imagens em folhas para liturgia, em raízes, beberagens e porções, mediante um processo que se encarna na *hibridação* de uma *mentalidade* forjada no espírito afro-brasileiro, nas interpretações indígenas e num expressivo catolicismo popular.

O preparo de porções e beberagens se perfaz em amálgama de ciência – o conhecimento que o negro africano e que o índio brasileiro tinham de raízes, cascas de árvore, folhas e ervas – e fé – a tradição do bruxo europeu, o xamanismo indígena e as práticas africanas – à medida que estas representações se tornam redivivas em práticas funcionais e de bruxaria, submetidas à reinterpretação mitológica e ritual, dentro de um processo dinâmico e dialético, no qual a experiência mística se faz presente em tradição religiosa. Gilberto Mendonça Teles exemplifica esta idéia no poema “Chá das cinco”:

Chá das cinco

A Jorge Amado

chá de poejo para o teu desejo
 chá de alfavaca já que a carne é fraca
 chá de poaia e rabo de saia
 chá de erva-cidreira se ela for solteira
 chá de beldroega se ela foge e nega
 chá de panela para as coisas dela
 chá de alecrim se ela for ruim
 chá de losna se ela late ou rosna
 chá de abacate se ela rosna e late
 chá de sabugueiro para ser ligeiro
 chá de funcho quando houver carunhco
 chá de trepadeira para a noite inteira
 chá de boldo se ela pedir soldo
 chá de confrei se ela for de lei
 chá de macela se não for donzela
 chá de alho para um ato falho
 chá de bico quando houver fuxico
 chá de sumiço quando houver enguiço
 chá de estrada se ela for casada
 chá de marmelo quando houver duelo
 chá de douradinha se ela for gordinha
 chá de fedegoso pra mijar gostoso
 chá de cadeira para a vez primeira
 chá de jalapa quando for no tapa
 chá de catuaba quando não se acaba
 chá de jurema se exigir poema
 chá de hortelã e até manhã
 chá de erva-doce e acabou-se
 (pelo sim pelo não
 chá de barbatimão)¹⁸⁰

O culto da jurema (um dos ingredientes do Vinho da Pedra do Reino) se faz presente nas práticas de Catimbó, no Candomblé e no âmbito do Umbanda, numa existência mítica e simbólica. A Jurema, como elemento de rituais e magias, nos descortina o encontro da tradição, que remonta à *mentalidade* indígena, e do Umbanda, da *mentalidade* africana, numa reinterpretação mitológica e ritual, em um processo dinâmico e dialético de *hibridação de identidades e imaginário*.

Arthur Nestrovski, em “Influência”, apoiando-se em T. S. Eliot, define que “o ‘talento individual’ é a capacidade que tem o artista de reconstruir a tradição, através de sua própria obra”¹⁸¹. E complementa:

A consciência poética se desenvolve na mesma medida em que se sacrifica e se extingue a personalidade. Todo poeta, quando tem força o bastante para ingressar no contínuo da literatura, altera o passado assim como se deixa determinar por ele; a influência tem duas mãos, e o gênio é uma força de resistência capaz de equilibrar, se não suplantar, o fluxo maciço das influencias passadas.

¹⁸⁰ TELES, 1990: 38.

¹⁸¹ NESTROVSKI, 1992: 214-215.

A jurema, nesse âmbito, torna-se símbolo literário na obra de autores que beberam da fonte da tradição e do *imaginário* popular, imbuindo seu texto com um expositor de mistério e magia que ao arbusto são característicos. Na voz de Quaderna, Suassuna nos cita outros autores que empregaram o simbolismo da jurema em suas obras, como Euclides da Cunha, Antônio Attico de Souza Leite, José de Alencar e o Comendador Francisco Benício das Chagas.

A ingestão da jurema é mais um exemplo de alimentos que adquirem símbolo em cultos e rituais religiosos, pois, muitas vezes, a *identidade* religiosa é também *identidade* alimentar. Exemplos há que facilmente comprovam esta idéia: não comer carne de porco é requisito para ser judeu ou muçulmano, pois este animal teria se tornado impuro quando fora possuído por demônios; o Hinduísmo, por sua crença em reencarnação, exige que seus adeptos sejam vegetarianos; e o cristão, em sua mais sagrada cerimônia, une-se a Deus através da ingestão do corpo e do sangue divino, representados pelo pão e pelo vinho.

O Manacá é outro dos ingredientes do Vinho Encantado da Pedra do Reino, gerando um composto inebriante e alucinógeno. Planta largamente utilizada pelos índios, é aplicada contra picada de cobra (mascando as folhas, chá, ou em forma de emplasto na ferida) e como purgante violento. Na cultura popular, a planta é conhecida como Mercúrio-Vegetal, por isso utilizada para combater a sífilis. No Candomblé, a raiz do Manacá é do mestre curandeiro, como atesta uma de suas cantigas tradicionais (do céu caiu um cravo / nos ares se esbagaçou / a raiz do Manacá / é do mestre curandô), cuja ingestão é ministrada com a Jurema (Minha jurema preta / Meu ramo de manacá / Sou um caboclo flechei / Eu nasci para flechar / Eu nasci para flechar).

A manipulação e a ingestão da Jurema e do Manacá no Candomblé podem ser definidas como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes neste complexo remetem a um lugar sagrado, um “Reino Encantado”, que Suassuna, consciente ou inconscientemente, utilizou para os encantos do reino mágico da Pedra do Reino. Existência matizada pelo espírito do medievo que *remanesce* no *imaginário* do sertanejo e que se tornou tradição e *identidade*, de *Forma Simples* para *Forma Literária*, através da *cristalização* de *resíduos* de *mentalidade* medieval no *imaginário* nordestino em obra literária.

4.3.3 Bestiário

Bestiário é uma espécie de compêndio, de tratado natural, uma das diferentes formas de produção literária do período medieval. Desde o século XII, na França¹⁸², denominou-se *bestiaire* as obras redigidas em prosa ou verso que continham descrição sobre animais reais e fictícios das mais variadas naturezas, aspectos e peculiaridades, visando a um ensinamento religioso e moral.

Os textos dos bestiários, que se tornariam o embrião da Zoologia, caracterizam-se pelo conteúdo simbólico-figurativo, de teor discursivo entre a filosofia (fortemente marcada pelo *imaginário* religioso no período) e o nascente conhecimento empírico que, além de descrever em detalhes os seres, buscava lhes dar funcionalidade, esclarecendo seu papel no plano divino:

Talvez seja mesmo desnecessário lembrar que um Bestiário e seus vários códices, florescidos principalmente a partir do século XII e cultivados até os séculos iniciais dos tempos modernos, eram originalmente espécies de cópias manuscritas, de autoria anônima, por vezes ricamente ilustradas, onde se compendiam informações sobre animais, desde os mais familiares à convivência humana até os mais selvagens, exóticos, ou mesmo concebidos imaginária e miticamente. Essa *menagerie* medieval comumente antologizava, ao lado de animais domésticos e próximos ao homem, animais selvagens, exóticos (como o leão, o tigre, o elefante, o camelo), imaginários, híbridos ou não (como o grifo, o basilisco, a mantícora, a fênix, o unicórnio, a leucrota, o bonnacon), míticos de herança clássica pagã cristianizada (como o sátiro, a sereia, o grifo). Nos Bestiários compareciam, por vezes, exóticas espécies minerais (como as Tirebolem ou “pedras-de-fogo”) e vegetais (como as Bernachas ou “gansos-de-árvore”).¹⁸³

O homem do medievo, herdeiro direto do pensamento da Antiguidade Clássica Greco-Latina, recebeu um conjunto de conhecimentos e concepções que serviria de inspiração inicial ao fruto maduro dos bestiários: o *Physiologus* (“Fisiólogo”/“Naturalista”). Texto fundamental da zoologia fantástica, o *Physiologus* é uma compilação alexandrina de autoria desconhecida, datada do século II¹⁸⁴, que consistia em um repertório de animais, de plantas e de pedras que, assim como os

¹⁸² O modelo logo seria seguido por outros países do Norte da Europa, principalmente Itália, Inglaterra e Alemanha.

¹⁸³ FONSECA, 2003: 77-78.

¹⁸⁴ O original perdeu-se no tempo, ficando-nos as traduções posteriores.

bestiários medievais, eram empregados como modelo simbólico de educação e de preceitos morais.

Não obstante, essa não foi a primeira obra a descrever o mítico como real. Antes, com Plínio, o Velho (23 – 79 d.C.)¹⁸⁵, animais fantásticos e míticos já se tornavam reais na *mentalidade* dos povos através de relatos¹⁸⁶ que atestavam a existência desses seres. Isidoro de Sevilha em *Etimologias*, no séc. VII, dialogou com os escritos de Plínio desenvolvendo essa idéia e, de tal importância foram suas conclusões, que Tomás de Aquino, no séc. XIII, ainda lhe fazia referências.

A assimilação do modelo do *Physiologus* foi facilitada pelo vasto legado bíblico que tornou comum ao homem do medievo a figuração simbólica dos animais, à proporção que, no exercício de leitura das Escrituras, a compreensão era efetuada não só no seu sentido literal e histórico, como também no moral e alegórico¹⁸⁷, sendo estes dois aspectos de primordial importância na transmissão do bestiário bíblico.

O professor Pedro Carlos Louzada Fonseca, tendo por tema a presença dos animais na *mentalidade* medieval, discorreu sobre a retórica metafórica dos bestiários, enaltecendo que estes, após a descrição, erigiam uma construção simbólica aos seres através da natureza moral, que se fundava na ética e na doutrina cristã:

Esse aspecto didático-teológico dos Bestiários – ressoando o proselitismo da doutrina cristã, apoiado, desde a tradição agostiniana, na noção protoplasmática, imanentemente divina, da criação de todos os seres da natureza (WHITE, 1992, p. 163-64) –, informava-o a própria Bíblia, a exemplo do Livro de Jó, em que o profeta incentivava os homens a perguntarem às feras, aves e peixes acerca de ensinamentos (Jó 12. 7, 8). É esse sentido revelatório de alguns animais mais portentosos que lhes valeram a denominação medievalizada monstros (do latim, *mostrare*), indicada por Santo Agostinho – e seguida de perto por Santo Isidoro de Sevilha nas suas *Etimologias* –, porque tais monstros “*mostram algo, significando-o*” (AGOSTINHO, 1993-1996, Livro XXVI, cap. VI). Portanto, nesse sentido analógico, o animal monstruoso não transportava nenhum sentido negativo.¹⁸⁸

Em todo o Sacro Livro dos cristãos temos exemplos da funcionalidade simbólica dos animais. No Gênesis, por exemplo, além de demarcar a superioridade ontológica do homem – ser criado com alma – sobre o conjunto das bestas, através do ato de

¹⁸⁵ Em *História Natural*, uma enciclopédia de ciência do século I. (FONSECA, 2006: 163-175)

¹⁸⁶ Plínio afirmava que teria visto em Roma o cadáver de um centauro trazido do Egito. (FONSECA, 2004:161-177)

¹⁸⁷ Num processo que marcou todo o pensamento sobre a natureza durante a Alta Idade Média. (FONSECA, 2004:161-177)

¹⁸⁸ FONSECA, 2003: 78-79

nomear¹⁸⁹ indicando a posse do homem sobre os animais, temos ainda uma descrição da funcionalidade dos animais de acordo com as necessidades humanas, no que tange ao uso no vestuário, na caça, no pastoreio, na agricultura, na alimentação e no religioso, mediante os sacrifícios a Deus. Símbolos que se repetem em Deuterônimo e no Levítico, assim como nas narrativas de Daniel (a cova dos leões), de Balaão (o asno) e Jonas e a baleia etc. Na Bíblia, outro importante referencial simbólico se encontra na relação entre o poder divino e os animais, empregados como elementos de milagres (a multiplicação dos peixes, os corvos que alimentaram Elias etc.), de castigos (as pragas que recaíram sobre o Egito), ou ainda para restabelecer a ordem divina e fazer prevalecer os desígnios de Deus (como o dragão derrotado no Apocalipse).

Reais ou fabulosos, os animais representam no Sacro Texto o papel de referenciação alegórica à moral cristã. Fruto da *tradição*, essa estrutura dialética reflete a *cristalização* do simbólico na *mentalidade* e no *imaginário* da época, um produto do universo cultural medieval, fortemente influenciado pela Igreja. Neste sentido, além de se estabelecer a relação entre o Poder divino e os animais, estabelece-se na Bíblia a relação homem/animal, que, em última instância, traduz e justifica o modo de vida dos cristãos na sua interação com a natureza.

Nos bestiários, por intermédio da descrição dos animais e da apreciação alegórico-simbólica destes, percebe-se o objetivo de elogio às virtudes e a condenação dos vícios, seguindo a tradição dos *exempla* medievais. Neste molde, descrevia-se a Fênix para em seguida usá-la como símbolo da ressurreição de Cristo, assim como se descrevia o porco que, mesmo tendo sido consumido pelas populações medievais, nunca deixou de ser associado a uma simbologia marcadamente negativa. Cada animal, planta ou fenômeno natural era um referencial de significados divinos, que deveriam ser desvendados pelos monges na tentativa de fazer com que os homens menos esclarecidos escapassem dos pecados e das tentações.

De forma indissociável, o fabuloso e o cotidiano eram uma só realidade durante o período da Alta Idade Média, moldada por narrativas de menestréis, por relatos de viagem, por crenças e por relíquias (como ossos e dentes de “dragão”) que “comprovavam” sua existência. Seres fantásticos e míticos se faziam presentes no

¹⁸⁹ Em sua constituição gramatical, o nome nada tem de significativo. Mas quando os pais decidem pelo nome de um filho estão naquele momento criando uma projeção simbólica ontológica que preencherá de essência aquele indivíduo. Nestes termos, seguindo o preceito bíblico, a essência do mundo se dá pela ação do homem. Sobre o assunto, ver HENRIQUES, 2006.

imaginário e na *mentalidade*, *crystalizados* nos bestiários e nas demais produções literárias do medievo.

Tomando da fonte da memória e da *mentalidade* do medievo europeu – através das formas tradicionais herdadas do cancionero ibérico – o poeta popular do Nordeste brasileiro torna redivivos os temas do período, as canções de gesta, os romances e contos maravilhosos (*sedimentos mentais*) no contexto regional e no espírito sertanejo, à medida que, à moda dos bestiários medievais, histórias de animais são empregadas em canções, repentes, casos, contos e literatura de cordel com tom pedagógico e moralizante.

Vários são os cordéis que versam a presença de animais, sejam eles reais como *História do Boi Mandingueiro e do Cavalo Misterioso* e *História do Pavão Misterioso*¹⁹⁰, de José Camelo de Melo Rezende; *A Festa dos Cachorros*, de José Pacheco; *A Cruz do Jumento*, de Benedito Generoso da Costa; *Mosca, Pulga e Persevejo*, *O Boi Misterioso*, *O Cachorro dos Mortos*, *O Enterro do Cachorro* e *O cavalo que defecava dinheiro*¹⁹¹, de Leandro Gomes de Matos; *A Onça do Amazonas com Joaquim Perigoso* e *A História do Burro Criminoso* de Antônio Pereira de Queiroz; *Lamentação de um cavalo indo para o matadouro*, de Enéias Tavares dos Santos; *O jacaré apaixonado e a meretriz arrependida*, de Minelvinho Francisco Silva; sejam imaginários, como *Luta de um homem com um lobisomem* e *Mãe da Lua*, ambos de Abrão Batista; *O Amor do Pai pelo Filho Dói Feito a Gota Serena*, de Heliodoro Moraes, cordel não tradicional, mas que versa sobre a Mãe de Pantanha¹⁹²; *História de Raquel e a Fera Encantada*¹⁹³, de José Bernardo da Silva; sejam, ainda, animais empregados em metamorfoses¹⁹⁴, como *O Monstro do Rio Negro*, de João Martins de Athayde; *A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião*, de Pedro Bandeira; A

¹⁹⁰ Exemplo de *crystalização*: ambos os cordéis foram empregados por Nei Leandro de Castro para a tessitura de *As pelejas de Ojuara*. Ver CASTRO, 2006.

¹⁹¹ Ariano Suassuna, nos liames traçados por André Jolles, mediante o exercício de *crystalização* retomou os dois últimos cordéis de Leandro Gomes de Barros dessa lista em *Auto da Compadecida*, tornando *Forma Literária* o que era *Forma Simples*. Ver SUASSUNA, 2000b.

¹⁹² Também imagem empregada por Nei Leandro de Castro para a tessitura de *As pelejas de Ojuara*. Mãe de Pantanha assemelha-se a sereias do bestiário europeu no ato de seduzir para, em seguida, devorar suas vítimas. Ver CASTRO, 2006.

¹⁹³ O cordel narra a desventura de um príncipe que, enfeitado, torna-se um monstro. A maldição tem fim quando uma bela moça se apaixona pela fera sem saber que ele, na verdade, era o príncipe. Releitura do conto popular europeu *A Bela e a Fera*.

¹⁹⁴ Tema comum à literatura de cordel. A professora Elizabeth Dias Martins¹⁹⁴, em *Sanção e Metamorfose no cordel Nordestino*, atesta que, a exemplo dos bestiários medievais, tais narrativas têm um objetivo moral, mostrando que a metamorfose de humanos em animais ou vice-versa, se torna exemplo maior de punição ou de redenção dos pecados.

mulher que virou porca porque açoitou a mãe, de Pedro Bandeira e Expedito Sebastião da Silva.

Dentre as formas animais compostas que os mitos legaram à literatura, possivelmente o dragão seja a mais universal. Redivivos em relatos que dão grande destaque ao maravilhoso, seres míticos se inseriam de forma natural ao real, enaltecendo ao homem do medievo que aquilo que não é normal, o estranho, passa a ser requisito de separação entre o viver comum e o heróico, à proporção que o encontro, o combate e a vitória do indivíduo sobre um desses seres o alçava a outros patamares, como atestam os exemplos do santo guerreiro tão cultuado no Brasil, São Jorge, que vencera o Dragão da maldade; e o mito gaulês de Arthur Pendragon, filho de Uther Pendragon (Cabeça de Dragão). Na literatura de cordel temos vários exemplos dessa prática, como *História de João Valente e o Dragão de Três Cabeças*, de Joaquim Batista de Sena; *História do Bicho Sete-Cabeças*, de Minelvino Francisco da Silva; e *História de Juvenal e o Dragão*, de Leandro Gomes de Barros.

Ariano Suassuna, em várias oportunidades, declarou se reportar em seu trabalho aos romances e histórias populares do Nordeste, referindo-se não apenas a personagens, mas a espaços, situações e temas desse rincão simbólico. Na *Pedra do Reino* animais aparecem em várias partes do romance (da cavalgada moura que inicia a obra à aparição do Anjo Cavaleiro com sua escolta de vinte e quatro Dragões a Lino Pedra-Verde) criando uma manifestação própria de bestiário que envolve a narrativa de Dinis de símbolos e encantatórios, retomando para si hábitos e tradições das narrativas de cordel e das *formas simples* que se fazem vivas no imaginário do povo sertanejo.

É Suassuna, na voz de Quaderna, que nos explica a funcionalidade simbólica que os animais adquirem na estrutura do texto:

Vossas Excelências não imaginam o trabalho que tive para arrumar todos os elementos desta cena, colhidos em certidões que mandei tirar dos depoimentos dados por mim no inquérito, numa "prosa heráldica", como dizia o grande Carlos Dias Fernandes. Só o consegui porque, além de pertencer ao "Oncismo" do Professor Clemente, pertenço também ao movimento literário do Doutor Samuel Wandernes, o "Tapirismo Ibérico-Armorial do Nordeste". Graças a este último é que omiti, nas descrições que fiz até aqui, qualquer referência ao tamanho diminuto e à magreza dos cavalos sertanejos que serviam de montada aos Cavaleiros, assim como às pobreza e sujeiras mais aberrantes e evidentes da tropa. No movimento literário de Samuel é assim: Onça, é "jaguar", anta é "Tapir", e qualquer cavaleiro esquelético e crioulo do Brasil é logo explicado como "um descendente magro, ardente, nervoso e ágil das nobres raças andaluzas e árabes, cruzadas na Península Ibérica e para cá trazidas pelos Conquistadores fidalgos da Espanha e de Portugal, quando realizaram a Cruzada épica da

Conquista". Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do "oncismo" de Clemente com o "tapirismo" de Samuel. É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, "da realidade raposa e afoscada do Sertão", com seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena de estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do Sertão, pudesse se combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões de honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha. (PR, 19-20)

A figura régia que Quaderna consagra para si durante a sagração do Quinto Império, por exemplo, estava diretamente ligada à Onça-Malhada e a seus mistérios, em suas diversas manifestações, tais como *Bicha Bruzacã*, a *Vaca do Burel*¹⁹⁵, o *Cavalo Misterioso*¹⁹⁶, o *Dragão do Reino do Vai-e-Volta* e a *Besta Ipupriapa*, ressaltando a um só tempo a magia, o enigma, o transcendental e o poder que o Quinto Império figurativamente exerceria através da alegoria desses seres.

A própria terra é descrita por Quaderna como “terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado” da qual emanava um sopro que tanto poderia ser a respiração da Onça-Parda, a Onça-Mundo que é o sertão, quanto a respiração da Onça-Malhada, o *animus* do divino:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra - esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogaosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. (PR, 3)

¹⁹⁵ A Vaca do Burel é um cordel extemamente conhecido no Nordeste, pertencente ao Ciclo do Boi do romance tradicional junto com *O Boi Surubim*, *O Rabicho da Geralda*, *O Boi Espaço*, *O Boi Liso*, *O Boi de Mão de Pau*, *ABC do Boi Prata*, *Boi Víctor*, *Boi Adão*, *Boi Pintadinho*, *Boi Misterioso* e o *ABC do Boi Elias*. Entre os autores que registraram suas histórias, alguns há mais de cem anos, temos: José de Alencar, Silvio Romero, Pereira da Costa, Théo Brandão, Rodrigues Carvalho, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo e Jackson da Silva Lima. Ver DIÉGUES JUNIOR, 1981; e CURRAM, 2001.

¹⁹⁶ Junto com o Cachorro dos Mortos e o Boi Mandingueiro, este é um dos animais mais presentes no imaginário nordestino. Este último, inclusive, tem sua história intimamente relacionado a do cavalo misterioso, tornando-se lendária para o sertanejo. José Bernardo da Silva retomou a história no romance em cordel *Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso*, dividido em dois cordéis. Ney Leandro de Castro empregou o tema nas *Pelejas de Ojuara*. Ver CASTRO, 2006.

Carlos Newton Júnior¹⁹⁷ em *O Pai, o Exílio e o Reino: a Poesia Armorial de Ariano Suassuna* afirma, citando entrevista concedida por Ariano Suassuna ao jornal *Folha de São Paulo*, que a origem do romance *A Pedra do Reino* está intimamente ligada à produção poética do autor, especificamente a um poema sobre a Onça Caetana que é transcrito em prosa pelo autor no folheto XLIV intitulado “A visagem da moça caetana” que transcrevemos abaixo:

A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pêlo fulvo do jaguar, o pêlo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha aurinegra e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue. Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas - tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue: o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro. Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola: a Prisão já foi decretada! Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado. O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensangüentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados. (PR, 241-242)

O destino de Quaderna estava marcado a fogo pela visagem da onça antropomórfica. A descrição que o autor faz desta é deverás interessante se analisada à luz do imaginário sertanejo em diálogo com as marcas estilísticas de Suassuna:

(...) Entrava na sala da Biblioteca uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles: num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um dos seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho e unia Cobra-Coral servia-lhe de colar. (PR, 240)

Observemos que a cor vermelha do vestido nos faz referência direta ao erótico, ao sangue e ao poder, elementos que facilmente são percebidos nesta entidade.

¹⁹⁷ NEWTON JÚNIOR, 2000: 11.

A fenda do vestido revela tratar-se de onça, a Onça-Caetana tão presente na obra, ligada à terra e ao divino. Nos ombros, as rapinas: dois gaviões. O dualismo dos seres nos remete a um maniqueísmo quase niilista, à proporção que, mesmo de cores distintas – vermelho e negro –, portanto figurativamente dual, ambos trazem para si a idéia de força, de morte, por serem animais caçadores e carnívoros. A cobra em seu pescoço, a Cobra-Coral, é um animal de colorido vivo e de poderoso veneno que, em poucas horas, pode matar um adulto. Novamente, beleza e morte se misturam figurativamente na constituição do ser. Tão importantes são as cores à obra de Suassuna que o vermelho, o negro e o amarelo são provavelmente as mais fortes em suas iluminogravuras poéticas. Citamos as iluminogravuras de Ariano para enaltecer a importância visual que é dada ao texto, pois nestas se percebe uma descrição detalhada na representação do mundo, envolvendo cor, brilho, textura e animais heráldicos, como que brasões de armorial. Poemas plásticos, pictóricos por natureza, que dialogam com a descrição dada por Quaderna à Moça Caetana, e que revelam um dos princípios basilares da *Arte Armorial* defendida por Suassuna: a integração entre linguagens artísticas.

Animais ressignificados que dão ao *Romance da Pedra do Reino*, a um só tempo, o poder simbólico que emana de suas constituições; a identificação do homem à terra, através da descrição de animais que são característicos a ela; e o poder mágico e transcendental comum ao espírito medieval, que se faz presente no *bestiário sertanejo* desenvolvido por Suassuna e em toda a obra: registro do Nordeste Medieval em nossa literatura.

4. CONCLUSÃO ou O FIM DO CAMINHO E A NOVA JORNADA

O realismo transfigurado pela *mentalidade* é o que matiza a narrativa de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Romance da Pedra do Reino, o *castelo literário* do fidalgo castanho, transformando fatos em referências simbólicas recobertas por camadas de um *imaginário* sertanejo.

Esta dissertação de mestrado intitulada *Resíduos Culturais e Literários do Medieval Europeu Cristalizados na Identidade do Herói Sertanejo* se constituiu numa jornada de reconhecimento, a partir de manifestações de *identidade* forjadas em *mentalidade* medieval, que se tornam redivivos nas palavras, na trajetória de Dom Dinis, o narrador-personagem, a quem seguimos para compreender os sinais de *tradição* e de permanência que serviram de alicerce à tessitura do Romance da Pedra do Reino.

O percurso desse *herói sertanejo* principia com seu depoimento sobre um crime no qual ele poderia estar envolvido: o assassinato de seu tio Sebastião Garcia-Barreto. Durante todo o romance se descortinam acontecimentos ancorados na memória de Quaderna, apontando-se a formação de seu *castelo literário*. Durante quatro horas de interrogatório o caminho da Pedra do Reino se constrói¹⁹⁸, abrindo veredas para que a compilação de elementos e de regras seja recolhida para a elaboração do romance.

A “ação de registro” das memórias de Quaderna durante o inquérito nos apresenta uma realidade magnificada, à proporção que se recria o real em arte, através do percurso dialógico entre fato e *imaginário* que permite ao herói uma “bipolaridade” entre o mágico e o sonho, entre a alucinação e a astúcia, entre o “faz-de-conta” e o “de vera”¹⁹⁹, num discurso mediador entre autor e personagem-narrador, entre Quaderna e o Corregedor, em estilo régio, em reinvenção de símbolos no narrar de sua ascendência e de seu desejo literário de compor a “obra máxima da humanidade”, cujo enredo será o “crime indecifrável” pelo qual esta sendo investigado.

Nesse movimento constante de fragmentos, Ariano Suassuna, pela voz de Quaderna, usa na Pedra do Reino “insígnias” de *mentalidade* medieval na construção do

¹⁹⁸ A leitura da Pedra do Reino nos mantém circunscritos a um tempo único e, paradoxalmente, plural, à medida que estabelece um tempo determinado para o desenvolvimento dos fatos propicia também a compreensão de a-temporalidade, numa evolução própria do desenrolar dos fatos.

¹⁹⁹ Expressão comum no Nordeste, significando “de verdade”, “verdadeiramente”.

estilo régio e epopéico de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, através da re-elaboração constante de *memória* e *tradição* em um novo contexto imaginativo, que trouxe ao texto novas possibilidades criativas que deram ao plano enunciativo uma “abertura de significação”, gerando a *permanência* de *resíduos* de realidade, *sedimentos* que serão novamente materiais de criação simbólica.

Partindo da realidade, as veredas levam o herói a seguir a arte. É o que permite a Dinis transfigurar o caminho à Pedra do Reino, buscando registrar informações de fontes diversas²⁰⁰ à fundação de seu *castelo literário*: um amálgama do popular e do erudito, mesclando preferências literárias de Samuel e Clemente (seus mestres) com elementos da literatura popular²⁰¹, conceitos de romance e de epopéia com cultura de imagens²⁰², o rapsodo com o acadêmico²⁰³, *mentalidade* medieval européia com o *imaginário* sertanejo, só para citar algumas fontes desse discurso originado de fragmentos, o *Romance da Pedra do Reino*. As citações abaixo, apesar de extensas, servem como exemplo ao exposto:

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 Attico 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. Faço isso também porque assim, nas palavras dos outros, fica mais provado que a história da minha família é uma verdadeira Epopéia, escrita segundo a receita do Retórico e gramático de Dom Pedro II, o Doutor Amorim Carvalho: uma história épica, com Cavaleiros armados e montados a cavalo, com degolações e combates sangrentos, cercos ilustres, quedas de tronos, coroas e outras monarquias - o que sempre me entusiasmou, por motivos políticos e literários que logo esclarecerei.²⁰⁴

(...)

– Sr. Quaderna, tenho observado que o senhor, de vez em quando, dá para falar difícil, o que perturba um pouco a clareza do seu depoimento!

– É uma questão de estilo, Sr. Corregedor, uma questão epopéica! Quando eu tirar as certidões, quero encontrar o estilo da minha Obra pelo menos encaminhado! Além disso, Samuel, segundo Clemente, adota “o estilo rapão-ranhoso de cristais e joias hermético-esmeráldicas da Direita”. Já

²⁰⁰ O crime idissolúvel, o Almanaque Charadístico e as conversas travadas com Samuel e Clemente (indivíduos de idéias antagônicas) são algumas dessas fontes, sem citar, é claro, os elementos identificadores da *identidade* sertaneja, além das leituras dos clássicos, que proporcionaram ao fidalgo Dinis recriar sua história entre o erudito e o popular. Fontes que, mediante a ação da *mentalidade* medieval, dão ao texto de Quaderna seu aspecto régio e epopéico.

²⁰¹ Cantorias, a poesia de cordel, os aboiars, o repente e o coco, as quadrilhas, os jograis e demais elementos representativos da memória oral sertaneja.

²⁰² Xilogravuras, nas estampas de bandeiras e ilustrações dos cordéis (que o narrador tanto admira) são expositores dessa cultura de imagens.

²⁰³ As tradições sertanejas aliadas ao academicismo de cunho mais científico.

²⁰⁴ SUASSUNA, 1976: 30-31.

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 da Esquerda”.²⁰⁵

(...)

– É verdade, e tenho mesmo, Excelência! Durante toda a vida, sofri a influência da Esquerda clementina, influência que é clássica e despojada, por ser luz-matinal, popular, do rubi, celeste e do Sol. Sofri, também, por outro lado, a da Direita samuélica, que é romântica, por ser noturna, lunar-satúrnica, fidalga, da esmeralda, inférnica, verde-lodo e da Lua. Somando-se o elemento clementino ao samuélico, temos o quadernesco. É por isso que eu, sendo da tarde, do topázio, do purgatório, de mercúrio e do Sol, Sou, ao mesmo tempo, clássico e romântico, isto é “completo, genial, modelar e régio”. Eu, Sr. Corregedor, tendo nascido com dois olhos sertanejos, solares e clássicos, sofri depois, no Seminário, a influência romântica e profética do genial Bardo alagoano e judaico, o Padre Ferreira de Andrade, ficando daí em diante, no mundo, com um olho cego – queimado pela demência romântica do Deserto judaico e sertanejo assim como pela asa de fogo e navalha da Musa do genial poeta paraibano Augusto dos Anjos. O que é mais curioso, porém, é que o olho romântico e queimado, que é o direito, depende do olho clássico e vidente, que é o esquerdo! E vice-versa! Porque, se o Gavião romântico e feroso-desértico não tivesse queimado e despedaçado um dos meus olhos, o outro não teria obtido o privilégio de ver, na realidade parda e afoscada, essas Cavalhadas e batalhas, cheias de bandeiras, essas Estrelas e moedas que vejo de vez em quando coroando as frentes dos Cavaleiros sertanejos. Também, se eu não gastasse toda a prata e todo o Sol do meu sangue com o olho clássico e vidente, o outro não seria capaz de enxergar o sofrimento e a miséria, a feiúra desdentada e barriguda das pessoas, os morcegos, os urubus e as corujas das furnas sertanejas, onde moram as Divindades infernais, satúrnicas e subterrâneas do meu Mundo astrológico e zodiacal!²⁰⁶

Se Dom Dinis seguiu seu caminho da *mentalidade* à *memória*, nós o acompanhamos por esse percurso no desenvolvimento desta dissertação, explicando como o pensamento medieval se tornou *remanescente* no *imaginário* sertanejo, em expositores de *identidade* que se formaram na *mentalidade* e que se *cristalizaram* no Romance da Pedra do Reino.

A recriação artística da Pedra do Reino apodera-se, mediante as “rememorações perpetuadoras” de Quaderna, de uma *mentalidade* que permanece no espírito sertanejo para a criação de uma “cumplicidade sutil” com o leitor no “jogo da linguagem”, no “jogo de metamorfoses da ficção”, na técnica picaresca, na sátira social, na sátira de costumes (políticos, literários, sociais e religiosos) que seduz o leitor mediante amavios de identificação com a condição do herói, através de projeções imagéticas deste com o narrador.

A partir do estudo analítico do Romance da Pedra do Reino, foi possível perceber que o Sertão de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna é um mundo por decifrar

²⁰⁵ Idem, 295.

²⁰⁶ ²⁰⁶ SUASSUNA, 1976: 477.

para que se estabeleça um sentido, fruto de idas e vindas da narrativa, de lirismos e comichões, de citações, de alusões e de referências, constituintes de um *imaginário* que se apodera de *resíduos culturais e literários* no exercício de *cristalização de mentalidade e memória*.

As influências recebidas por Suassuna se estruturam num repositório herdado de *tradição* que torna redivivos uma miríade significativa de símbolos, como influências ibéricas na cultura popular ou o messianismo representado por Dom Sebastião, ou ainda o catolicismo sertanejo e suas idéias de absolvição pelo sangue ou pela guerra, sem nos referirmos a um repositório de sinais de origem africana que, mediante *hibridação cultural*, adquiriram nova significação no *imaginário* brasileiro, que o caracteriza, fornecendo elementos para se compreender a *mentalidade* medieval, esse conjunto de manifestações intelectuais e psíquicas.

O caminho que se construiu nesta dissertação não termina aqui, assim como a *vida* de Dom Dinis não se encerra ao final do romance. Ariano não decifra o *insolúvel* no final da Pedra do Reino, deixando para o livro subsequente – e ainda não lançado – o novo contato entre leitor e Quaderna. Quaderna ainda seguirá por outras paragens, assim como nossos estudos sobre a essência do espírito dos povos que se *cristalizam* em suas produções artísticas também seguirá, à procura das *remanescências* que permanecem no *imaginário* e na produção cultural destes.

Um dos maiores “culpados” dessa *permanência* de estudos é o herói castanho, sertanejo, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Astrólogo, ou Dom Pedro IV, o Decifrador, a quem nos afeiçoamos e admiramos pela projeção de identificação que acabamos desenvolvendo com a personagem, na ânsia de descobrir se seu título como gênio da raça fora alcançado ou não. Pelo olhar do acadêmico, esse sentimento deveria ser evitado dado à necessidade do distanciamento entre pesquisador e objeto da pesquisa, mas nos distanciarmos seria negar o papel do herói e o poder da *mentalidade* que este representa.

A poética que existe dentro da obra se expõe no momento em que Quaderna escolhe os meios e elementos para alicerçar seu castelo e, desse modo, fundar um expositor do espírito sertanejo, que aqui denominamos de Nordeste medieval, no romance heróico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja, o Romance da Pedra do Reino.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria. *História de cordéis e folhetos*. Coleção história da literatura. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leituras do Brasil, 1999.

ADORNO, Theodor W. Lírica e Sociedade. In.: *Notas de leitura*. São Paulo: Editora 34, 1983.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Universidade de São Paulo/ Itatiaia, 1976.

ASSARÉ, Patativa. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 1978.

AVERBUCK, Lúcia Marcone. *Cobra Norato e a revolução caraíba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

BARBÉRIS, Pierre. *A Sociocrítica*. In.: BERGEZ, Daniel. Métodos críticos para a análise literária. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myruianm Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA, São Paulo: Editora Vida, 1999.

BRADESCO-GOUEMAND, Ivone. *O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste* / Yvone Bradesco-Goudemand; tradução de Therezinha Pinto; prefácio de Raymond Cantel. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BRITO, Mário da Silva. A revolução modernista. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol.v. 7ª edição. São Paulo: Global, 2004.

BORNHEIM, Gerd Alberto. “O conceito de tradição”. In: *Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARDINI, Franco. “O Guerreiro e o Cavaleiro”. In: LE GOFF, Jacques. *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CARMEL-ARTHUR, Judith. *Antoni Gaudí*. São Paulo: [Cosac & Naify](#), 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. São Paulo: Maltese, 1994.

_____. *Madeira matriz*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *Manoel Caboclo*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. *Tramas da cultura: comunicação e tradição*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005.

_____. *Lyra Popular: o cordel de Juazeiro*. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

CASCUDO, Luís Câmara. *Antologia da alimentação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ltc, 1977.

_____. *História da alimentação no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.

CASTRO, Nei Leandro. *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo*. São Paulo: Arx, 2006.

CORRÊA, Nereu. *Cassiano Ricardo, o prosador e o poeta*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

COSTA, Ricardo da. *A Guerra na Idade Média - um estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica*. Rio de Janeiro: Edições Paratodos, 1998.

COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

CURRAM, Mark. *História do Brasil em cordel*. 2ª edição. EDUSP/Imprensa Oficial, São Paulo, 2001.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por deus: monstros no mundo europeu e indo-americano (séculos XVI – XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DIAS, Maurício Santana. *No meio do caminho tinha a Pedra do Reino*. Revista Entre Livros. # 3: 30-35. Ano 1. 2005.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da consagração Armorial*. UFPE, Editora Universitária, Recife, 2000.

DIÉGUES JUNIOR, Manoel. *Literatura de cordel*. Col. Cadernos de Folclore. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1981.

DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. Lisboa: Teorema, 1989.

_____. “História social e ideologias das sociedades”. **in:** *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *As Três ordens ou o imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. *Guerreiros e camponeses, os primórdios do crescimento econômico europeu séc. VII-XII*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____. *O Tempo das catedrais - a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____. “História social e ideologias das sociedades”. **In.:** LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Editora Boitempo, 1997.

ETCHEBÉHÈRE JUNIOR, Lincoln & LEPINSKI, Thiago Pereira de Sousa. Crisandade Oriental: a Igreja Etíope na Idade Média. *Revista Mirabilia*. Nº 9. 2009. 75-88. Disponível em < <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num9/artigos/05.pdf>>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Poesia e prosa medieval*. 2ª edição. Lisboa. Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses, 1960.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *O bestiário medieval e a representação derogatória do feminino: o exemplo do manuscrito de Cambridge*. *Signótica*, v. 18, 2006, 163-175.

_____. *O bestiário da América portuguesa: do monstro animal à monstruosidade do humano na cronística sobre o Brasil colonial*. *Signótica*, Goiânia-GO, v. 1, p. 173-184, 2001.

_____. *Identidades bestiárias na colônia: monstruosidade, gender e ordem política na cronística portuguesa sobre o Brasil dos séculos XVI E XVII*. *Signótica*, Goiânia-GO, v. 15, nº 1, p. 77-90, 2003.

_____. *Animais e imaginário religioso medieval: os bestiários e a visão da natureza*. In: Dulce O. Amarante dos Santos; Maria Zaira Turchi. (Org.). *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2004, v. 1, p. 161-177.

FRANCO JR., Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GONÇALVES, David. *Atualização das formas simples em tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização do méxicoespanhol. Séculos XVI-XVIII*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUTIÉRREZ, Ângela. *Euclides da Cunha na terra ignota*. In: CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Fortaleza: ABC Editora, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. Sentidos e valores identitários: um estudo sobre epítetos de escritores brasileiros. In.: JOBIM, José Luis & PELOSO, Silvano (org). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro/Roma: de Letras/Sapienza, 2006.

JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: CEJUP, 1992.

KLEIMAN, Angela. *Oficina de leitura: teoria e prática*. 5ª ed. Campinas: Pontes, 1997.

KLOPPENBURG, Boaventura. *Umbanda no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1961.

LE GOFF, Jaques. Esboço de análise de um romance cortês. **in:** *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *História e memória*. 2ª edição. Campinas, UNICAMP, 1992.

_____. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. As mentalidades: uma história ambígua. In.: LE GOFF, Jaques. & NORA, Pierry. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

_____. *Em busca da Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *As raízes medievais da Europa*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007.

LE GOFF, Jaques. & NORA, Pierry. (Org.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

LINHARES FILHO, José. Poesia. in: *Cantos de fuga e ancoragem*. Fortaleza: Imprece, 2007.

LINHARES, Francisco & BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. 2ª edição. Fortaleza, 1976.

LOPES, Ribamar. *Antologia da literatura de cordel*. Fortaleza, 2ª edição, Banco do Nordeste, 1994.

MARTINS, Elizabeth Dias. *O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida*. **in:** Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003. p. 517 – 5.

_____. *Sanção e metamorfose no cordel nordestino: resíduos do imaginário cristão medieval ibero-português*. **in:** Anais do XIX Imaginário: o não espaço do real - Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa. Curitiba-PR: UFPR/Mídia Curitibana, 2003. p.304 – 311.

MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. 18ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.

MONGELLI, Lênia Márcia Medeiros. *A idade Média no ensino das literaturas portuguesa e brasileira*. **In:** Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Porto Alegre: FAPERGS/ICALP/FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 1994. p. 426-430.

MONTESQUIEU. *Do espírito das leis*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MORAIS, Rogério. *Caldeirão e Pau de Colher: a história das lutas populares é indestrutível*. In. <http://www.anovademocracia.com.br/02/17.htm>. Acessado em 12/10/2007.

MORUS, Thomas. *Utopia ou outra grande forma de governo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2000.

MOTA, Leonardo. *Cantadores poesia e linguagem do sertão cearense*. 5ª edição. Rio de Janeiro. Editora Cátedra, 1978.

NASCIMENTO, Bráulio do. O ciclo do boi na poesia popular. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

NAVARRO, T. *Os mitos da descoberta do Brasil*. Humanidades, v. 8, n. 2, p. 147-163, 1992.

NESTLEHNER, Wanda. *Cangaceiro idolatrado*. Revista Super Interessante. São Paulo, 6: 44-54, jun. Ano 11. 1997.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In.: JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2000.

OSCAR, Henrique. Apresentação. In.: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro. Agir. 2000.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. *A residualidade cultural no cordel*. in: CD-Rom da VII Semana Universitária. Fortaleza. UECE – Universidade Estadual do Ceará. 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

PERROY, E. A nova primavera da Europa: séculos XI-XII. In: *A Idade Média*. São Paulo: Difel, 1974.

PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasílusa*. Rio de Janeiro – Fortaleza. Oficina do Autor/EUFC, 1999.

_____. *Residualidade e mentalidade trovadorescas no Romance Clara Menina*. Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais–Abrem, Rio de Janeiro, 7-9, julho de 1999.

_____. *Resíduos paradigmáticos medievais e trovadorescos na lírica de Cecília Meireles*. Comunicação à Jornada Cecília Meirels. Fortaleza, UFC, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da Literatura Dramática. In.: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

QUEIROZ, Rachel de. Prefácio. In.: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. O modernismo na poesia. In.: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. V. 7ª edição. São Paulo, Global, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1996.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: O Brasil dos meninos, dos poetas, dos heróis*. 14ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1978.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: CED, 1935.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Ciclo do Livro, 1984.

RUCQUOI, Adeline. O caminho de Santiago: a criação de um itinerário. In. *Signum*. São Paulo. n. 9, 95-120, 2007.

SARAIVA, Antonio José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1995.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SECRETARIA DE CULTURA E DESPORTO E PROMOÇÃO SOCIAL DO ESTADO DO CEARÁ. *Antologia da Literatura de Cordel*. Imprensa Oficial, Fortaleza, 1978.

SZESZ, Christiane Marques. Os almanaques populares: leituras e apropriações em Ariano Suassuna. In.: *Anais Eletrônicos do IX Encontro Estadual de Estudos Históricos*. Disponível em < <http://eeh2008.anpuh-rs.org.br>>

SILVA, José Calasans Brandão da. *Cartografia de Canudos*. Salvador: Secretaria de Turismo e Cultura do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura/EGBA, 1997.

SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, INL, 1978.

SPINA, Segismundo. *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura-Comissão de Literatura, 1964.

_____. *A cultura literária medieval*. São Caetano do Sul. Ateliê Editorial, 1997.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife, UFPE – Editora Universitária, 1974.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 4ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

_____. *Iniciação à Estética*. Recife: UFPE/Editora Universitária, 1976.

_____. Romanceiro. in.: *Jornal da Semana*. Recife, n. 23, 20/05/1973. p. 12.

_____. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo. Instituto Moreira Sales. 2000a.

_____. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro. Agir. 2000b.

_____. In entrevista a *Revista Entre Livros*. São Paulo: Duetto, n. 3, ano I, jul. 2005, p. 28-43.

TAVARES, Bráulio. *A estranha cavalgada da "Pedra do Reino"*. In.: *Diário do Nordeste*, Caderno 3, p. 06, 10/6/2007.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *Plural de Nuvens*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

THEODOR, Erwin. "A Alemanha no mundo medieval". In: *Mudanças e rumos: o Ocidente medieval (séculos XI-XIII)*. São Paulo: Íbis, 1997.

VASCONCELOS, Carolina Wilhelma Michaëlis de. Mil Provérbios Portugueses. in.: *Revista Lusitana*. n. 7, Nova série, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986, p. 29-71.

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

_____. O grande teatro do mundo. In.: *Cadernos de literatura brasileira – Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Sales. n. 10, nov. 2000.

VIÁRIO, Mário Eduardo. *Por trás das palavras: manual de etimologia do português*. São Paulo: Globo, 2004.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. **In.:** *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico*. Juiz de Fora. EDUTF, JF, 1995